звучащая художественная речь

работы кабинета изучения художественной речи

1923 — 1930

звучащая художественная речь

1923 — 1930

УДК 81.342.3(082)
ББК 81.2-1(2)6я43
З 447

Звучащая художественная речь:
Работы Кабинета изучения художественной речи (1923—1930) /
сост.: В. Золотухин, В. Шмидт. — Москва: Три квадрата, 2018. — 516 с. —
ISBN 978-5-94607-229-8.

Настоящее издание знакомит читателей с результатами многолетних исследований ленинградского Кабинета изучения художественной речи (1923—1930), уникальной научно-практической лаборатории по изучению поэтического перформанса и шире — звучащего стиха. В книгу вошли ранее не публиковавшиеся статьи, написанные во второй половине 1920-х гг. для сборника «Звучащая художественная речь», авторами которого стали создатель и бессменный руководитель Кабинета, стиховед и лингвист Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892—1970), а также его ученики — А.В. Фёдоров, С.Г. Вышеславцева и др. Публикации сопровождаются комментариями современных ученых из Германии, США и России, рассматривающих исследовательскую работу КИХРа в контексте истории русского формализма.

ISBN 978-5-94607-229-8

© В. Золотухин, В. Шмидт,
составление, 2018
© В. Золотухин, В. Шмидт,
А. Хедберг-Оленина, тексты, 2018
© Н. Агапова, дизайн, 2018
© Три квадрата, 2018

звучащая художественная речь работы кабинета изучения художественной речи 1923 — 1930

составители
валерий золотухин
и виталий шмидт

москва
2018

6 От составителей
10 Список сокращений
11 Краткая история сборника «Звучащая художественная речь»

ЧАСТЬ 1

18 *С.И. Бернштейн*
Предисловие
22 *С.И. Бернштейн*
Задачи и методы теории звучащей художественной речи
87 *А.В. Фёдоров*
Семантика декламационной речи
132 *Г.В. Артоболевский*
К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения
156 *С.Г. Вышеславцева*
О темпе стиха
292 *С.Г. Вышеславцева, З.М. Задунайская, Л.А. Самойлович-Гинзбург, С.И. Бернштейн*
Стихотворение Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam» в интерпретации А. Моисси
325 *С.И. Бернштейн*
Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения

ЧАСТЬ 2

378 *В. Золотухин, В. Шмидт*
Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология
408 *В. Шмидт*
Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX-го века
432 *В. Золотухин*
На подступах к теории интерпретации. А. В. Фёдоров как исследователь звучащей художественной речи
446 *В. Золотухин, В. Шмидт*
Артист-ученый. Исследование Г.В. Артоболевского о декламационном темпе в контексте теории художественного чтения
459 *А. Хедберг-Оленина*
Поэзия как движение: теория стиха С.Г. Вышеславцевой между формализмом и революционной эстрадой
490 *В. Золотухин, В. Шмидт*
Анализ декламации немецких актеров А. Моисси и Л. Вюльнера в КИХРе
511 Список архивных источников

От составителей

Настоящий сборник статей представляет собой результат международного научного проекта «Вклад в историю исследования декламации: рукописные работы С.И. Бернштейна и реконструкция истории Кабинета изучения художественной речи (КИХР)», осуществленного Институтом славистики университета г. Регенсбурга (Германия) в период с 2014 по 2018 гг.

Первая часть этого издания включает в себя впервые публикуемые статьи, подытоживающие исследования декламации, которые велись в Петрограде (позднее — Ленинграде) с 1923 по 1930 год Сергеем Игнатьевичем Бернштейном и его младшими коллегами. Данные работы, которые планировались к публикации в сборнике «Звучащая художественная речь», были выявлены при составлении описи фонда С.И. Бернштейна в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в 2013—2014 годы. В большинстве случаев это беловые варианты статей с немногочисленными пометами, сделанными авторами и/или редактором сборника С.И. Бернштейном, и лишь два текста составляют исключение. Статья С.Г. Вышеславцевой «О темпе стиха» хотя и носит законченный характер, но дошла до нас в черновом варианте: текст, частично написанный от руки, содержит многочисленные исправления, затрудняющие его чтение, замечания редактора, пропущенные библиографические данные в сносках и т.д. Статья С.И. Бернштейна «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения», в свою очередь, отложилась в архиве в виде нескольких крупных фрагментов текста этого исследования, относящихся к разным годам. Публикуемый в настоящем сборнике текст представляет собой компиляцию, сделанную В. Шмидтом.

Все вошедшие в сборник статьи сотрудников КИХРа даются по соответствующим подлинникам. Пунктуация и орфография, как правило, сохранена. Исправлены были лишь опечатки и орфографические ошибки. Стихотворные цитаты в статьях в некоторых случаях исправлены по более поздним изданиям. Транскрипции иностранных фамилий исправлены и даны согласно современным нормам русского языка, за исключением их использования в цитатах. Сноски в первом разделе книги принадлежат либо самим авторам статей, либо работавшему с ними редактору сборника С.И. Бернштейну. В некоторых случаях (включая библиографические сведения)

сноски и примечания были уточнены составителями данного издания. Все комментарии составителей к текстам в первом разделе снабжены указанием «сост.». Примечания авторов даются без специального указания авторства. Пропуски отмечены многоточиями в угловых скобках. В квадратных скобках раскрываются отдельные сокращения.

В статьях, составивших вторую часть книги, содержится подробная информация о методах работы КИХРа, его создании и развитии, даны биографические сведения об авторах статей сборника — младоформалистах, в 1930-е гг. постепенно удалившихся от литературоведения в области художественного перевода, эстрады, теории художественного чтения и т.д. Хронология, которой открывается вторая часть, описывает наиболее важные вехи в развитии КИХРа, а также содержит исчерпывающий список докладов и фрагменты архивных документов, иллюстрирующих работу и передающих сложившуюся в Кабинете атмосферу. Вслед за нею идут научно-исторические комментарии участников проекта: Аны Хедберг-Олениной (Arizona State University), Валерия Золотухина (ИОН РАНХиГС) и Виталия Шмидта (Universität Regensburg).

Работая над хронологией КИХРа и комментариями к статьям, авторы имели возможность пользоваться материалами из фондов С.И. Бернштейна в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, Отделе звукозаписи Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, архиве Дома-музея Марины Цветаевой, а также других архивов Москвы и Санкт Петербурга. В конце книги помещен список архивных источников. Составители благодарят сотрудников всех этих учреждений за предоставленную возможность работать с архивными документами и особо — заведующего ОР РГБ Виктора Федоровича Молчанова и зав. сект. КНОАФ ОР РГБ Елену Игоревну Соколову, а также хранителей Отдела аудиовизуальных фондов ГМИРЛ Елену Юрьевну Абакумову и Александра Юрьевича Рассанова и сотрудниц ДММЦ Татьяну Феликсовну Нешумову и Наталью Александровну Громову. Особая благодарность выражается профессору Вальтеру Кошмалю за руководство проектом, Немецкому научно-исследовательскому сообществу (DFG) за финансовую поддержку и Сергею Васильевичу Митуричу, директору издательства «Три квадрата». Составители

выражают огромную признательность Софье Игнатьевне Богатыревой, литературоведу, мемуаристу, племяннице С.И. Бернштейна, за предоставленные фотографии из личного архива, консультации, расположение и поддержку на всех этапах работы, а также Крестине Петрусевич за расшифровку и набор машинописных и рукописных архивных материалов, Наталье Агаповой за реконструкцию схем, фотографий, художественное оформление книги, Дмитрию Криворучко, работавшему над ее версткой, а также Антону Рьянову и профессору Петеру Брангу за их интерес к рукописи, замечания и советы.

Декабрь 2017 г.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АОК РИИИ — Архив отдела кадров Российского института истории искусств

ДММЦ — Дом-музей Марины Цветаевой

ИЖС — Институт Живого Слова

КИХР — Кабинет изучения художественной речи

ОЗ ГМИРЛ — Отдел звукозаписи Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

ЦГА — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Краткая история сборника «Звучащая художественная речь»

Работа Кабинета изучения художественной речи (КИХР) проходила в коллективных заседаниях, на которых заслушивались и обсуждались доклады сотрудников Кабинета и выступления декламаторов, а также совместно анализировались граммофонные и фонографные записи. Некоторые из результатов этой работы были опубликованы сотрудниками КИХРа в виде статей в различных сборниках и журналах еще до его ликвидации в 1930 году*.

На четвертом году существования КИХРа (а именно, на заседании 13 октября 1927 года) сотрудниками Кабинета впервые обсуждался вопрос о публикации сборника, в который должны были войти следующие статьи**:

1) Коллективная работа под редакцией С.И. Бернштейна: «Опыт анализа декламационной композиции стихотворения Гёте „Mailied“ в исполнении Моисси»;

2) Коллективная работа под редакцией С.И. Бернштейна: «Опыт анализа звучания ораторской речи (Речь Луначарского „На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург“)»;

3) А.В. Фёдоров: «О декламационной семантике»;

4) Г.В. Артоболевский: «О темпе стиха»;

5) С.Г. Вышеславцева: «О темпе стиха»;

6) Т.В. Попова: «Интонация вопросительных и восклицательных предложений»;

7) С.И. Бернштейн: «Русское сценическое произношение начала 20-го века»;

8) Е.В. Волкова: «К характеристике московского произношения».

В качестве срока сдачи этих работ было установлено 1 января 1928 года***. Несмотря на то, что «Сборник по теории де-

* *Бернштейн С.И.* Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 41—53; *его же*. Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927. С. 7—41; *его же*. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 25—44; *Вышеславцева С.Г.* О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 45—62; *её же*. К вопросу о литомонтаже и художественном докладе // Жизнь искусства. № 39. Л., 1927. С. 8; *Артоболевский Г.В.* Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация // Родной язык в школе. Кн. 4. М., 1927. С. 168—179; *Коварский Н.А.* Мелодика стиха // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 26—44.

** ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 15. Л. 27 об.

*** Там же. Л. 28.

кламации» под редакцией С.И. Бернштейна упоминается в отчете Государственного Института Истории Искусств за период с 1 января 1926 по 1 января 1928 как «подготовленный к печати» [Поэтика, с. 151, 153], по всей видимости, рукопись к этому времени еще не была готова. Об этом свидетельствует и тот факт, что сборник в отчете указан под рабочим названием, слабо отражающим его содержание. Варианты заголовка, по-видимому, варьировались на протяжении всего времени подготовки. В книге В.А. Пяста «Современное стиховедение. Ритмика», к примеру, встречается ссылка на этот же сборник (с пометкой «печатается»; сведениями о том, что книга была сдана в печать, мы не располагаем) с несколько иным названием: «„Сборник по теории звучащей художественной речи“ под ред. С.И. Бернштейна (Academia)» (Пяст, с. 20).

По отчетам и стенограммам заседаний КИХРа в 1928—1930 гг. (см.: «Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология» В. Золотухина и В. Шмидта в наст. изд.) можно сделать вывод, что работа над статьями продолжалась вплоть до ликвидации Кабинета. К ее моменту сотрудники Кабинета располагали практически готовым к печати сборником «Звучащая художественная речь» (Вып. I; под ред. С.И. Бернштейна)* и вынашивали планы напечатать второй выпуск**.

В 2014 году во время составления черновой описи личного фонда С.И. Бернштейна*** в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ) был выявлен сборник под названием «Звучащая художественная речь. Сборник работ под редакцией С.И. Бернштейна»****. На титульном листе помимо

* Такой вариант названия встречается в нескольких архивных документах, в частности, в отчете о деятельности Отдела Литературы ГИИИ за 1928—1929 гг. (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39. Л. 64) и в отзыве С.И. Бернштейна на научную работу С.Г. Вышеславцевой (ЦГА Ф. 2556. Оп. 9. Ед. хр. 42. Л. 3).

** ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39. Л. 105.

*** В ноябре 2013 года В. Золотухину удалось установить местонахождение документов личного архива С.И. Бернштейна. В следующем году им была составлена черновая опись материалов архива С.И. Бернштейна, вслед за чем в ноябре 2014 года они вошли в новообразованный фонд (Ф. 948 (С.И. Бернштейн)) ОР РГБ.

**** ОР РГБ Ф. 948. К. 41. Ед. хр. 6. Подробнее о происхождении личного фонда С.И. Бернштейна и судьбе личного архива после смерти ученого в 1970 году см.: Золотухин, 2014b.

содержания сборника имеется помета «Подано в Школу имени Мейерхольда 29.XI.35». В 1935 году, в связи со своим кратковременным сотрудничеством с Театральным училищем при Театре им. В. Мейерхольда (об этом см.: Золотухин, 2014а, с. 280), С.И. Бернштейн предпринял еще одну, снова закончившуюся неудачей, попытку опубликовать книгу.

Лишь пять статей из намеченного списка 1927 года (с некоторыми изменениями в названиях) вошли в вариант содержания, который сложился к 1930 году и позднее был предложен руководству училища и В. Мейерхольду. К ним добавились предисловие, вступительная статья С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи», обобщающая методы исследования, а также коллективная работа «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации Моисси». Рукопись указанной в перечне 1927 года и в содержании статьи «Речь А.В. Луначарского „На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург“» Г.В. Артоболевского, С.И. Бернштейна и А.М. Никитина-Бихтера отсутствует в архиве. В примечаниях к статьям в этом сборнике часто встречаются ссылки на книгу С.И. Бернштейна «Голоса поэтов», которая, согласно отчету, была подготовлена к печати уже в 1928 году [Поэтика, с. 153], но также не увидела свет. Ее местонахождение сегодня неизвестно.

В сборнике подводились итоги работы кихровцев в 1920-е гг., состоявшей из многочисленных докладов, обсуждений методологии анализа декламации и сценической речи, долгих часов коллективной работы над граммофонными и фонографными записями. Многие десятилетия рукописи статей сборника хранились в личном архиве С.И. Бернштейна, в настоящем издании они публикуются впервые.

ЛИТЕРАТУРА

Золотухин, 2014a — *Золотухин В.* «Закон неприкосновенности»: Всеволод Мейерхольд и Владимир Пяст в работе над «Борисом Годуновым» // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 270—283.

Золотухин, 2014b — *Золотухин В.* Архив С.И. Бернштейна в Доме-музее М. Цветаевой // Бриковский сборник. Выпуск 2: Методология и практика русского формализма (материалы Международной научной конференции «II Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма»). М., 2014. С. 89—93.

Поэтика — Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ с 1.I.1926 по 1.I.1928 г. // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 149—155.

Пяст — *Пяст В.А.* Современное стиховедение. Ритмика. Л. 1931.

Часть 1

Предисловие
С.И. Бернштейн

Черновик предисловия к сборнику
«Звучащая художественная речь»
публикуется по подлиннику:
ОР РГБ Ф. 948. К. 30. Ед. хр. 16. — *Сост.*

До недавнего времени вопросы звучащей художественной речи и, в частности, вопросы звучания стиха трактовались в русской литературе почти исключительно с точки зрения речевой техники; декламация как искусство, создающее объекты эстетического восприятия, в своеобразной форме выражающее идеологию художника, преобразующее словесно-художественный текст, — все эти проблемы находили в учебниках декламации лишь поверхностное, дилетантское освещение. Только за последние годы возник и укрепился научный, искусствоведческий подход к этому кругу проблем. Поворотным пунктом в этой эволюции послужили доклады Б.М. Эйхенбаума, читанные в 1917—1921 гг., суммированные и обработанные в его книге «Мелодика русского лирического стиха» (1922 г.). Возникновение интереса к звучащему стиху коренится в литературно-общественных условиях эпохи.

Поэтические течения предреволюционного периода доживали свой век преимущественно в форме звучащего стиха, и в ту же форму материального звучания облекали свои произведения представители младшего поколения поэтов, перешагнувшего в революцию, — футуристы. Выступления поэтов с чтением стихов на протяжении второго десятилетия XX века непрерывно и неуклонно расширяли свою аудиторию.

Резкий контраст между «читкой поэтов» и традиционной актерской декламацией возбуждал оживленные споры в печати и в публичных диспутах. Декламационная интерпретация стихов была осознана как художественная задача, настоятельно требующая разрешения. Возникла декламация как особый вид искусства, противопоставивший себя актерскому искусству. Симптомом пробудившегося интереса послужила организация двух научно-исследовательских институтов и высших учебных заведений, ставивших себе задачей научную и художественно-практическую работу в области звучащей художественной речи, — Института Живого Слова в Ленинграде (1918—1923) и Государственного Института Слова в Москве (1919—1925 гг.).

Под влиянием докладов Б.М. Эйхенбаума, десять лет тому назад, в 1919 году, пишущий эти строки приступил к изучению звучащего стиха. Работа, начатая им в самом скромном масштабе в Институте Живого Слова, постепенно обрастала сотрудниками, материалом, лабораторией. В 1923 году она приняла более

устойчивую организационную форму: при Словесном Разряде Института Истории Искусств был основан Кабинет Изучения Художественной Речи (КИХР).

Немного лет протекло с той поры, когда началось у нас изучение звучащего стиха, но революция положила резкую грань между прошлым и настоящим. Поэзия, в последние предреволюционные годы потреблявшаяся эстетствующей интеллигенцией, к 1922 году истощилась и, после краткого периода растерянности, возрожденная, решительно и бесповоротно стала на службу делу созидания социалистического общества. И круг потребителей поэзии существенно изменился: поэзия обращается теперь к пролетариату и к той части интеллигенции, которая забыла или, по крайней мере, старается забыть традиции искусства для искусства и посвящает себя служению тому же великому делу. Роль звучащей поэзии не снизилась, а изменилась: поэзия звучит теперь не в Тенишевском зале, а в рабочих клубах и на заводах в час обеденного перерыва. Научное исследование в нашей области получило теперь практическое задание: определить те требования, которые предъявляет декламации классовая идеология пролетариата в эпоху социального, социалистического переустройства.

Разрешение этой проблемы постулирует предварительную разработку ряда более общих теоретических задач. Теория звучащей художественной речи должна прежде всего знать природу своего объекта. В начальной стадии изучения звучание стиха наивно отожествлялось с самим стихом. Эта концепция до сих пор господствует в западноевропейской науке и не изжита еще и у нас, несмотря на то, что именно русская наука в трудах Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского выступила против «акустической просодии». Однако в плоскости этой проблемы горизонт можно считать в значительной мере проясненным: теперь уже мы можем в нашей работе опираться на различение поэзии и декламации как двух близко родственных, но все же не тожественных искусств.

И другая, не менее существенная задача, предваряющая социалистическое исследование, стоит перед теорией звучащей художественной речи: к произведениям звучащего художественного слова применить формальные категории искусствоведения — категории структуры, композиции, стиля и т.д.

В этих двух плоскостях и развивалась до сих пор работа КИХРа. Статьи, составившие этот сборник, посвящены разработке двух намеченных выше проблем. Только теперь, когда первую из них можно считать в общих чертах разрешенной, когда положено начало разработке второй, мы можем, не прерывая работы в этих двух направлениях, перенести центр тяжести на изучение тех требований, которым должна удовлетворять декламация, соответствующая запросам эпохи и класса. «Поэзия пролетарской революции и ее звучание», «Типы декламации и общественность», «Восприятие декламации в рабочих клубах» — вот темы, занимающие нас теперь.

Результаты нашей работы в этом направлении, работы только что начатой, мы надеемся представить во II выпуске нашего сборника. Однако полагаем, что и те статьи, которые напечатаны в этой книге, имеют известную научную ценность.

К сказанному остается прибавить, что печатная продукция КИХРа за семь лет его существования не исчерпывается собранными здесь статьями: они стоят в тесной связи с более ранними работами, напечатанными преимущественно в изданиях Словесного Отдела Института Истории Искусств. Вот их перечень:

Н.А. Коварский. Мелодика стиха. Л. 1926. Литогр. Перепечатано в сборнике «Поэтика». Вып. IV. Л. 1928.

С.И. Бернштейн. Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Вып. I. Л. 1926.

С.И. Бернштейн. Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л. 1927.

С.И. Бернштейн. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л. 1927.

С.Г. Вышеславцева. О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л. 1927.

С.Г. Вышеславцева. К вопросу о литомонтаже и художественном докладе // Жизнь искусства. 1927. № 39.

Г.В. Артоболевский. Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация // Родной язык в школе. 1927. Кн. 4.

Методы и важнейшие результаты работы КИХРа очерчены во вступительной статье.

Октябрь 1929 года

Задачи и методы теории звучащей художественной речи

С.И. Бернштейн

Статья публикуется по подлиннику:
ОР РГБ Ф. 948. К. 41. Ед. хр. 6.
Л. 2—79. — *Сост.*

1. Искусствоведческой дисциплины, которая соответствовала бы названию теории звучащей художественной речи, пока не существует. Объект этой дисциплины в различных своих формах — декламация, произнесение художественной прозы («рассказывание»), ораторская речь — с давних времен подвергался изучению в довольно многочисленных работах, но наука о звучащей художественной речи остается все же не построенной и не обоснованной. В самом деле, что сделано в этой области? Существуют старинные «риторики», содержащие немало ценных наблюдений, облеченных в нормативные формулы, — но уже самый возраст этих сочинений служит порукой в том, что они не приведены в связь с успехами современной филологии и современного языкознания. Существуют учебники декламации, — но они говорят о способах достижения цели, которая остается не установленной или, при наличии вербального определения, не изученной: вопрос об условиях, при которых звучащая речь становится художественной структурой, в них даже не ставится. Существуют книги о «рассказывании» и об ораторской речи, — но, в лучшем случае, они трактуют вопросы психологические. Наряду со всеми этими работами, преследующими непосредственно утилитарные цели, есть и строго научные труды, посвященные исследованиям художественного речевого звучания, — экспериментально-фонетические работы о стихе (Е.А. Мейер, Скрипчур, Верье, Ландри, Лоте), «произносительно-слуховая филология», изучающая произведения словесного искусства в их озвученной форме (Сиверс и его школа), несколько работ по физиологии речи, ориентирующихся преимущественно на художественную речь (Рутц). Все они разделяют с работами утилитарного порядка тот же недостаток — petitio principia*, хотя он и не обнаруживается в них столь же откровенно. Все эти работы (не исключая и физиологических) направляют внимание, в конечном счете, на поэтическое произведение, а не на момент его озвучения; звучащая материя — для них только неизбежная форма самих поэтических произведений, которые будто бы лишь в материальном звучании получают необходимое завершение, а вне его

* Аргумент, основанный на выводе из положения, которое само еще требует доказательства. — *Сост.*

существуют лишь в потенции — как неосвещенная картина, по удачному выражению одного исследователя[1]. Все они исходят из положения, вернее, из заблуждения младограмматической школы, будто подлинным языком является только звучащая речь. Отсюда проистекает, во-первых, отожествление материально-звуковой формы словесно-художественного произведения с самим произведением, с созданием поэта; во-вторых, предпосылка (высказываемая или подразумеваемая), что в словесно-художественном произведении дана во всей полноте его материально-звуковая форма; в-третьих, утверждение, что всякий письменный текст допускает только один «правильный» способ произнесения; и, в-четвертых, бесконечно повторяемая попытка найти авторитетного, «авторского» чтеца, чтеца, который воплотил бы в звучании «авторский замысел».

Между тем успехи новейшего языкознания — критика младограмматической концепции в трудах ван Гиннекена[2] и, главным образом, де Соссюра[3], построения И.А. Бодуэна де Куртенэ и его школы — вызывают пересмотр ходячих взглядов на взаимоотношение озвученной и неозвученной речи. В области поэтики это течение отразилось в форме критики «акустической просодии»[4]. С другой стороны, не подлежит сомнению, что работы, посвященные анализу структуры словесно-художественных произведений, и даже произведений стихотворных, и не учитывающие момента материального звучания, отнюдь не утратили ценности с возникновением «произносительно-слуховой филологии». Наконец тот факт, что различные произносительные интерпретации одного и того же произведения нередко в равной степени удовлетворяют художественным требованиям текста, обнаруживает безнадежность попытки найти единое «правильное» исполнение.

В силу всех этих причин ни экспериментально-фонетические работы, ни работы в плоскости «произносительно-слуховой филологии» не могут служить основой для построения теории звучащей художественной речи. Они, равно как и старинные «риторики» и современные работы утилитарного характера, содержат материал, нередко весьма ценный, но лишены четко отграниченного объекта исследования. В установлении его и состоит первая, самая насущная задача нашей дисциплины. И только в том случае, если звучащая художественная речь мо-

жет быть обоснована как особый объект изучения, обладающий специфическими признаками сравнительно с художественной речью вообще, — только в этом случае теория звучащей художественной речи имеет право на самостоятельное существование. На предлежащих страницах изложены итоги наших десятилетних исканий в этой области. Следующая глава покажет, как работы, начатые в плане «произносительно-слуховой филологии», привели к осознанию необходимости строить теорию звучащей художественной речи как самостоятельную дисциплину.

I.

2. Истоки этих работ восходят к 1920 г., когда автор этой статьи обратился к изучению *читки поэтов*. Решающим импульсом для постановки этой темы послужили доклады Б.М. Эйхенбаума о мелодике стиха и ознакомление с работами Эд. Сиверса[5], на которых они в известной мере базировались. Б.М. Эйхенбаум, подобно Сиверсу, хотя и несколько другим путем и, главное, с другими эстетическими предпосылками, пытался вывести из стихотворного текста обусловленные его структурой произносительные моменты, вскрыть заложенные в нем факторы звучания. Сиверс возводит эти данные, извлекаемые им из текста, к личности поэта, вложившего их в свое произведение. В книжке Сиверса содержится и прямое указание на авторитетность поэта как интерпретатора своих произведений[6]. Этот взгляд был подробно развит Робертом Бёрингером, собравшим богатый мемуарный материал о читке немецких, английских и французских поэтов и их высказывания о читке стихов[7]. Отсюда в атмосфере споров о читке поэтов у меня естественно родилась мысль обратиться к первоисточнику авторской читки. В качестве метода исследования я избрал фонографную запись. Собирание материала было начато в Фонетической Лаборатории Института Живого Слова в феврале 1920 г.

Результаты изучения этого материала, непрерывно пополнявшегося, излагались в докладах, читанных мною в Институте Живого Слова и в Институте Истории Искусств[8]. Не буду здесь останавливаться на эволюции моих взглядов, обусловленной частью углублением в материал и постепенным его расширением, частью теми возражениями, которые делались мне при

обсуждении докладов (особо ценны были для меня замечания Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума), и ограничусь самым кратким изложением выводов, к которым я пришел в последних работах, — в статье «Стих и декламация» и подготовляемой к печати книге «Голоса поэтов»*.

Отправной точкой моей работы послужили, как уже отмечено выше, утверждения Сиверса о заложенных в тексте стихотворения элементах материального звучания. Изучение материала привело меня сперва к ограничению его положений, а затем и к полному отказу от догмы и методов «произносительно-слуховой филологии». Так, из фонографных записей и собранных мною показаний поэтов о психологических процессах творчества обнаружилось, что различные поэты представляют себе материально-звуковую форму своих произведений с различной степенью отчетливости. С этой точки зрения можно наметить два основных типа — творчество связанное и не связанное с отчетливыми материально-звуковыми представлениями — «декламативный» и «недекламативный тип». Соображение о том, что стихотворение и вне звучания, и притом независимо от форм его озвучения, представляет собой устойчивую и законченную художественную структуру, вынуждает поставить вопрос о взаимоотношении между двумя художественными произведениями — между неозвученным и озвученным стихотворением. Это ведет, в свою очередь, к вопросу о взаимоотношении между звучащей и неозвученной речью. Исследование этой проблемы показывает, что, вопреки ходячим взглядам, неозвученная речь существует в нашем обиходе (напр., в форме чтения и письма) и уже в этой форме в полной мере обнаруживает все существенные признаки языка. Слово, языковой знак, являясь принципиально носителем общих значений (общих представлений, понятий), в озвученной речи обладает меньшей общезначностью (или, как принято говорить, «многозначностью»), чем в речи неозвученной. Отсюда вытекает, что стихотворение неозвученное есть построение из словесных символов более

* Рукопись этой ненапечатанной при жизни С.И. Бернштейна работы, по всей видимости, была утеряна после его смерти в 1970 году. Ее местонахождение сегодня неизвестно. — *Сост.*

общего значения, чем озвученное стихотворение. С другой стороны, относительная общезначность стихотворения вне звучания обусловливает возможность различных осмыслений в звучании: под всякое общее значение может быть подведен ряд значений более частных, сходных между собой по одним признакам и различающихся по другим. И действительно, нередко различные декламационные интерпретации одного и того же стихотворения в равной степени удовлетворяют заданиям текста. Произносительные потенции, заложенные в стихотворении, носят столь общий характер, нередко совмещая несовместимое в материальном звучании, создавая «речевые конфликты», что говорить о едином «правильном» исполнении вообще не приходится[9]: стихотворение всегда обусловливает известный замкнутый круг возможностей декламационной интерпретации, и всякая декламация дает лишь один из возможных аспектов поэтического произведения. Читка поэтов представляет интерес не как единственно «правильная» интерпретация, а лишь в качестве комментария поэта к своему произведению, — комментария безусловно ценного с психологической точки зрения, но эстетически отнюдь не обязательного. С другой стороны, декламация, как всякое претворение текста в материальное звучание, неизбежно конкретизирует смысл и привносит эмоциональные (изредка и логические) оттенки, в стихотворении однозначно не заданные; в то же время и композиционное членение стихотворения подвергается в декламации преобразованию. Таким образом, озвученное стихотворение по своему эстетическому составу не совпадает со стихотворением как таковым, представленным в тексте во всей полноте своих конструктивных признаков: декламация, с одной стороны, реализует лишь определенную, субъективно выбранную группу потенциально заложенных в стихотворении художественных факторов, с другой — привносит известный придаток, неизбежно связанный с материальным звучанием речи и создаваемый творчеством декламатора, а не поэта. Этот специфический декламационный придаток, как сказано, не заложен однозначно в тексте стихотворения, и потому никакой анализ текста не способен определить декламационную интерпретацию в ее конкретных материально-звуковых признаках. Не достигает этой цели и применяемый Сиверсом «метод массовой реак-

ции»[10]: пользуясь его терминологией, можно сказать, что поэты оказались не «авторскими», а «самостоятельными чтецами», — парадокс, который опровергает самый метод путем reductio ad absurdum*, — по крайней мере в том смысле, в каком истолковывает «метод массовой реакции» сам Сиверс.

Таково отношение между поэзией и декламацией, обусловленное природой звучащей речи в ее отношении к материалу поэтического произведения — к элементам языковой системы. Авторская читка является видом декламации и подчинена ее основным законам. Никакая читка — даже и читка поэта — не может претендовать на исключительную авторитетность, и всякая читка является лишь одной из законных (или незаконных, т.е. противоречащих структуре стихотворения) интерпретаций. В связи с этим и авторитетность читки поэтов приобретает совершенно иной смысл: эта читка представляет гарантию того, что речевые тенденции стиха обнаруживаются произносителем, переживающим их в непосредственном опыте; таким образом, читка поэтов дает безусловно ценный материал для изучения не эстетической структуры отдельных стихотворений, а общих речевых тенденций стиха. С этой стороны, в читке поэтов-символистов и представителей близких к символизму течений — акмеизма и имажинизма — обнаруживаются три основные тенденции: тенденция к выявлению единства стиха, к выявлению единства строфы и к сохранению акцентной полновесности каждого полнозначного слова[11].

Звучание стиха, которое Сиверс отожествляет с «внутренней структурой» стихотворения, которое для Эйхенбаума служит зеркалом стихотворной композиции, обнаруживая свою действительную природу, оказывается не самим поэтическим произведением и не его рабской копией, а творческим его преобразованием. Тем самым оно приобретает новое положение в науке: из метода оно превращается в проблему.

3. В 1923 г. Институт Живого Слова замер. В феврале этого года при Словесном Разряде Института Истории Искусств был образован Кабинет Изучения Художественной Речи (КИХР), куда перешло фонографное собрание Института Живого Сло-

* Доведение до нелепости (как способ доказательства). — *Сост.*

ва, значительно с тех пор пополнившееся[12]. Там же, в КИХР'е продолжалась и научная разработка вопросов звучащего стиха. В первые годы занятия Кабинета носили пропедевтический характер. В 1926 г. КИХР приступил к исследовательской работе.

К этому времени первый цикл изучения читки поэтов был закончен. Собранный материал был использован для освещения проблемы заданных произносительных моментов стихотворных произведений. Дальнейшие записи, корректируя и дополняя полученные выводы в частностях, не вносили уже ничего принципиально нового в разработку этой проблемы.

Предшествующие работы определили область декламационного творчества. Вместе с тем, мы убедились в том, что поэты лишь в незначительной мере утилизируют в своей читке декламационные возможности своих произведений. С гораздо большей полнотой они раскрываются в творчестве художников, посвящающих себя искусству декламации. Поэтому КИХР предпринял систематическую фонографную запись читки декламаторов. Сравнение этого материала с читкой поэтов позволило сразу же установить коренное различие между обоими типами декламации: помимо степени развития речевой техники, помимо относительного богатства голосовых приемов, искусство современных русских декламаторов новой школы обнаруживает одну существенную особенность, отсутствующую в читке поэтов: наличие декламационного построения, декламационной композиции, объективированного намерения представить стихотворение как планомерно расчлененное художественное единство, как оформление единого в своем развитии динамического импульса[13]. С этой точки зрения и надлежало подойти к вновь собранному материалу.

Но тут нам пришлось встретиться с непредвиденным препятствием технического характера: фонографные записи оказались недостаточно прочны; они не могли выдержать того количества повторных слушаний, какое оказалось необходимым для изучения художественно оформленного звучания, и стирались, не давая возможности закончить описание. Пришлось подумать о более прочной — граммофонной записи. Производство таких записей превышало технические ресурсы Кабинета; не оказалось подходящего материала и среди наличного русского граммофонного репертуара. Исход из создавшегося

тупика могло представить только обращение к граммофонным записям иноязычной декламации: французская, немецкая и английская граммофония располагают достаточно обширным декламационным репертуаром, включающим образцы высокого искусства. Так, почти случайно, мы набрели на декламацию Александра Моисси, в полной мере оправдавшую наши ожидания. Кабинет постепенно составил собрание граммофонных пластинок с записями немецкой декламации. В течение трех лет был изучен ряд стихотворений и монологов в интерпретации Моисси сравнительно с интерпретацией других артистов. Детальному коллективному обследованию была подвергнута композиция двух стихотворений — «Mailied»* Гёте и «Schlaflied für Mirjam»** Бер-Гофмана[14]***.

II.

4. Изучение декламации Моисси оказалось для КИХРа чрезвычайно плодотворно — и притом во многих отношениях.

Прежде всего граммофонная запись, давая возможность неограниченного числа повторных слушаний, позволила нам описывать декламационные произведения с чрезвычайной детальностью; тем самым мы были вынуждены уделить внимание систематической разработке методов исследования. Далее, особенности декламации Моисси поставили перед нами проблему декламационной композиции в самой чистой ее форме — в форме проблемы композиционной динамики. Наконец, декламация Моисси и других немецких артистов значительно расширила круг наших наблюдений; обширный сравнительный материал, который мы получили, сопоставляя немецкую декламацию с искусством русских декламаторов и с читкой поэтов, должен был послужить импульсом для критического пересмотра уже сформулированных выводов. Начну с этого последнего пункта.

А.В. Фёдоров, проверяя в свете новых материалов выводы «Стиха и декламации», констатировал известную односторонность наших исследований: анализ читки поэтов показал, что

* «Майская песня» (в пер. А. Фета). — *Сост.*

** «Колыбельная для Мириам» (в пер. Р. Дубровкина). — *Сост.*

*** Граммофонные записи этих декламационных произведений см.: epub.uni-regensburg.de/36454 — *Сост.*

декламация есть не простое «исполнение» заданий, а творческое истолкование текста; декламация привносит в поэтическое произведение новые факторы, в структуре стихотворения однозначно не заданные и только допускаемые ею.

Совокупность новых факторов, привносимых декламацией, я определил в «Стихе и декламации» как звуковую материю. В другой работе[15], уже пользуясь материалами немецкой декламации, я попытался установить композиционные и эмоциональные моменты, исходящие не непосредственно от поэтического произведения, а от его декламационной трактовки. Отсюда вытекает вывод, впервые сформулированный А.В. Фёдоровым: если декламационная интерпретация есть творческое преобразование поэтического произведения[16], то оно представляет собой некую смысловую структуру, отличную от смысловой структуры стихотворения, взятого вне звучания, стихотворения как такового, но неизбежно стоящую к ней в том или ином отношении. Я ограничился беглыми замечаниями о смысловом преобразовании, какому подвергает стихотворение декламация, в плане эмоциональной окраски[17]. А.В. Фёдоров рассмотрел проблему *декламационной семантики* систематически[18]. Ходячее различение «декламации актеров» и «читки поэтов», значительно уже устаревшее, он заменил тщательно обоснованным различением трех типов декламации по признаку смыслового отношения декламационной интерпретации к интерпретируемому стихотворению. Основанием для выбора principium divisionis* послужило соображение о том, что декламационная интерпретация, конкретизируя более абстрактные значения текста, не устраняет их; что абстрактный смысл, данный в стихотворении вне звучания, присутствует и в озвученном стихотворении — в качестве материала преобразования с точки зрения декламатора и в качестве фона восприятия с точки зрения слушателя. Так наметились основные типы: декламация элементарно-выразительная, декламация отвлеченно-ритмическая и декламация конструктивно-выразительная. Дальнейшие классификационные рубрики устанавливаются по признаку соотношения двух семантических рядов — смысловой структуры стихотворения и смысловой структуры декламационного произведения; каждый из этих рядов характеризует-

* Принцип деления. — *Сост.*

ся по признаку соотношения между значениями и словесными знаками внутри каждого ряда.

Непосредственная задача работы А.В. Фёдорова — ввести в круг изучения новую проблему, указать и обосновать одну из существенных плоскостей взаимоотношения между декламационной интерпретацией и интерпретируемым стихотворением; и задача эта разрешается путем сопоставления эмоционального смысла стихотворения с эмоциональным смыслом декламации. Такое сопоставление постулирует в качестве предпосылки относительную устойчивость эмоционального значения в тексте. В сложной системе взаимодействия смысловых элементов словесно-художественного произведения, создающей известную зыбкость равнодействующей, возможность различных истолкований, эмоциональная сторона в ее самых общих признаках обладает, по-видимому, наибольшим постоянством — сравнительно с иерархической оценкой факторов художественного построения с точки зрения их относительной вескости: читатель никогда не затруднится в определении таких свойств стихотворения, как патетический, интимный, трагический, иронический и т.п. тон. Однако это относится только к самым общим определениям: как показал А.В. Фёдоров в одном из своих докладов, уже установление радостного или печального тона стихотворения нередко встречает серьезные трудности, и толкование лирического стихотворения с этой точки зрения часто оказывается зыбким. Во всяком случае, эта проблема заслуживает специального изучения. Языковые формы выражения этих типологических категорий общего смысла речи пока в науке не выяснены, да и самый principium divisionis еще не выработан. Это — очередная задача поэтики. Изучение форм выражения этих категорий в звучащей речи — одна из ближайших задач КИХРа[19]. Исследование А.В. Фёдорова возбуждает постановку этой проблемы, и в этом его стимулирующее значение для дальнейших работ.

С другой стороны, работа А.В. Фёдорова подкрепляет полученные нами выводы по вопросу о «заложенных моментах» звучания. Классифицируя формы отношения между декламационной интерпретацией и стихотворением, А.В. Фёдоров предусматривает случаи, где эмоциональный смысл озвучен-

ного стихотворения стоит в контрастном отношении к эмоциональному смыслу стихотворения как такового, и указывает примеры этого типа декламации в читке поэтов. Естественно возникает вопрос: можно ли признать этот декламационный тип незаконным? А.В. Фёдоров отвечает на этот вопрос, поставленный в общей форме, отрицательно (заключение § 15-го)[20]. Контрастное отношение между рядом знаков и рядом значений в словесно-художественном произведении не менее законно, чем отношение соответствия; а отношение декламационной интерпретации (амплифицирую мысль автора) к интерпретируемому стихотворению аналогично отношению словесного знака к значению. Далеко в глубь произведения уходят «заложенные моменты звучания» и, подобно прожектору, бросают вдаль постепенно расширяющуюся полосу света; пройдя сквозь среду художественной структуры неозвученного произведения и достигнув периферии, на которой они становятся доступны восприятию, они освещают рассеянным светом обширное пространство, которое мы выше охарактеризовали как круг обусловленных структурой стихотворения возможностей декламационной интерпретации. И композиция, и эмоциональная окраска декламационного произведения могут варьировать в широких пределах, не выходя из этого круга. Этим не устраняется проблема «заложенных моментов»; но исследователь получает еще одно предупреждение о безнадежности попытки вычитать из текста конкретную форму декламационного воплощения. И свобода творчества декламатора окончательно сбрасывает путы, которые налагало на нее примитивно понятое требование соответствия «исполнения» поэтическому произведению.

III.

5. Под декламационным произведением разумеем озвученное поэтическое произведение при условии, чтобы материальное звучание представляло собой художественную структуру. Из этого определения вытекают задачи эстетического исследования в области декламации.

Прежде всего подлежит изучению поток декламационной речи: в материальном звучании надлежит уловить эстетически воспринимаемую закономерность и эстетически воспринимае-

мый эмоциональный смысл — композицию и эмоциональную окраску звучания. Художественная организация звучания осуществляется на речевом материале, т.е. на материале звуковых образований, являющихся языковыми символами, и художественный смысл такого звучания, далеко не достигающего той ступени организованности, на которой стоят произведения музыкальные, раскрывается только в соотнесении со смыслом звучащей речи[21], — в соотнесении со смыслом языковых символов текста и тех специфических символов, которые привносятся озвучением речи, — интонацией. Так, напр., только в сопоставлении со смысловым членением стихотворения раскрывается членение декламационного потока речи; только при определенных семантических условиях то или иное звуковое явление воспринимается как раздел; иначе говоря, смысловая сторона речи служит важнейшим фактором членения и общéе — организации потока декламационного звучания[22]. Далее возникают задачи, связанные со вторичным, интерпретаторским характером декламационного искусства, — сопоставление двух объектов — стихотворения, которое и вне звучания является законченным художественным произведением, облеченным всей полнотой художественного смысла[23], и его преломления в декламации. Это преломление, как было отмечено выше (§ 2), сводится, с одной стороны, к ограничению, к исключению ряда возможных толкований, с другой стороны — к обогащению, к интенсификации одного определенного толкования. Стало быть, для того чтобы охарактеризовать ту или иную декламационную интерпретацию, данное в декламационном произведении конкретизирующее преобразование поэтического произведения, необходимо подвергнуть анализу художественную структуру этого последнего[24].

Таковы стадии эстетического изучения декламационного произведения. Обследование большого числа произведений должно привести к обобщениям в различных направлениях. Так, обнаруживаются постепенно общие признаки декламационной композиции[25], намечаются различные типы декламационной структуры, допускающие классификацию[26], устанавливаются различные формы отношения между структурой декламационного произведения и структурой стихотворения вне звучания[27].

6. Перехожу к характеристике приемов изучения декламационного потока речи, сложившихся в процессе нашей работы над граммофонными записями.

Первоначальная задача сводится к установлению эстетически-значимой закономерности в структуре декламационного потока речи. Такая закономерность сразу же улавливается слухом с большей или меньшей отчетливостью — в зависимости от типа композиции. Декламационный стиль Моисси отличается как раз яркостью композиционных очертаний; именно эта особенность привлекла наше внимание к его декламации, и она же позволила нам на основании изучения этого материала найти общие понятия теории композиции и сделать в этой области некоторые обобщения. Закономерность улавливается непосредственно постольку, поскольку она обладает эстетической значимостью, и постольку же осуществляется в восприятии разложение потока речи на его акцентные факторы. Так, напр., в одних произведениях отчетливо выступает мелодическая организация, в других организация силы звука, в-третьих планомерное движение темпов, в-четвертых (и обычнее всего) то или иное сочетание этих факторов. Среди акцентных рядов так же непосредственно устанавливается в восприятии система иерархических отношений — доминирующая группа факторов отчетливо развивается на общем фоне других, подчиненных. Произведение расчленяется на части, которые нередко, в свою очередь, подвергаются дальнейшему членению; устанавливается соотношение частей и степень их связанности; и наконец, когда закончена работа эстетического анализа, из обнаруженных отношений вновь вырастает единство произведения. Для достижения этого результата не требуется особенно большого числа слушаний. Композиционная характеристика уже сложилась в сознании, но попытки сформулировать ее в понятиях приводят к скудным результатам и не удовлетворяют авторов. Более красноречивы схематические кривые, изображающие композиционное движение, но и они отличаются чрезмерной прямолинейностью, и всякая попытка уточнить их наталкивается на неуверенность в направлении и в протяжении, а главное — во взаимном положении отдельных отрезков. Обнаруживаются два обстоятельства: во-первых, непосредственное эстетическое восприятие не приводит к отчетливо сформули-

рованному описанию композиции; во-вторых, графика представляется чрезвычайно удобной и наглядной формой фиксации композиционного впечатления, но также требует какой-то дополнительной работы. Нетрудно установить, к чему должна свестись эта работа: очевидно, что требуется внимательный анализ отдельных акцентных рядов. Тем самым, непосредственное эстетическое восприятие превращается в восприятие опосредствованное. Оно остается эстетическим восприятием, пока мы имеем дело с рядами, доминирующими в структуре произведения, и перестает быть таковым, когда мы переходим к рядам подчиненным.

7. Однако разложение речевого потока на его акцентные факторы противоречит также и природе речевого восприятия, которое при чрезвычайной сложности отличается слитностью и целостностью[28]. Акцентная система, организуя речевой поток, образует в его составе наиболее отчетливый комплекс, но и она, в свою очередь, отличается комплексным характером[29]. Мелодика, динамика, темпоральные отношения и другие, менее заметные ее факторы действуют совокупно в каждый момент течения речи, вызывая взаимовлияния, кумуляцию, борьбу и взаимную компенсацию. Если различение трех указанных осей акцентной организации не вызывает затруднений, то в оценке природы отдельных акцентных явлений как мелодических, динамических или темпоральных, постоянно приходится опасаться ошибок. Акцентный вес[30] представляет в нашем сознании тесное единство, разложение которого в отдельных случаях нередко встречает значительные трудности[31]. Приведу несколько примеров.

Мелодическое повышение нередко вызывает впечатление параллельного динамического усиления, и обратно — впечатление, не всегда оправдывающееся при проверке[32]. Ускорение темпа, мотивированное элементарно-смысловыми условиями (напр., неполнозначностью произносимого слова), создает впечатление динамического ослабления; в тех же случаях, когда ускорение применяется с экспрессивной целью (напр., с целью создать эффект стремительности), оно склонно вызывать преувеличенную оценку динамического веса. Качество гласного влияет на восприятие его высоты и силы: открытые гласные,

при прочих равных условиях, нередко кажутся более громкими, чем закрытые, гласные высокой тембровой характеристики — мелодически более высокими, чем гласные с низкой характеристикой. Мелодическая и динамическая оценка гласного нередко извращается в зависимости от эмоционального тембра голоса: «светлые» тембры склонны в восприятии повышать и усиливать, «темные» тембры — понижать и ослаблять гласный. Известное значение имеет положение гласного в интонационном движении: гласный, расположенный внутри восходящего движения, но несколько пониженный мелодически или динамически сравнительно с предыдущим гласным (или наоборот: повышенный гласный внутри нисходящего движения), нередко воспринимается как продолжающий общую линию восхождения (или нисхождения). На восприятие высоты и силы гласного может оказать влияние его положение по отношению к смежным гласным, которые непосредственно сознанием не учитываются (об этом см. ниже). Наконец, последовательное восходящее или нисходящее движение маловесных слогов, которые не учитываются сознанием каждый в отдельности, в совокупности может приобрести весьма ощутимый — по преимуществу мелодический — вес и оказать воздействие на акцентную квалификацию последующего полновесного слога.

8. Весьма существенным для методики изучения декламационного потока речи является вопрос о способе выражения наблюдений. Исследование дает ряд цифр, характеризующих движение отдельных акцентных факторов. Эти данные требуют сопоставления в пределах каждого ряда и в их соотношении в каждый момент времени. Изменяемость изучаемых явлений во времени, их соизмеримость в пределах каждого ряда, необходимость соотнесения рядов, наконец — сходство конститутивных признаков звучания и движения[33] — все это говорит в пользу применения графического метода выражения, принятого и в экспериментальной фонетике, и в субъективно-слуховых работах по изучению интонации. В какой мере оправдывается этот метод на практике, покажет дальнейшее изложение. Пока отметим только, что слитность речевого восприятия вызывает желательность выражения всего комплекса акцентных явлений при помощи единой кривой.

9. Обращаюсь непосредственно к описанию применявшихся нами приемов обследования отдельных рядов акцентной организации декламационного потока речи. При этом ограничиваюсь освещением принципиальных вопросов, оставляя в стороне вопросы технические.

Прежде всего измеряются темпоральные отношения: при помощи секундомера устанавливается длительность всего стихотворения в целом, длительность отдельных его композиционных частей, длительность строф, стихов, акцентных периодов, интервалов между смежными иктами, межстиховых и внутристиховых пауз, долгих гласных. Полученные величины откладываются по абсциссе системы координат.

Затем устанавливаются мелодическая и динамическая кривые — каждая в отдельности. Здесь возникает кардинальный вопрос о том, какие слоги подлежат сопоставлению — другими словами, какие слоги оказываются значимыми, опорными для мелодического и динамического движения. В практической речи мелодическая и динамическая значимость того или иного слога определяется в зависимости от двух факторов[34]: от ударности или безударности слога и от смысловой функции его акцентных признаков. Резкая разница в психологическом весе слогов ударных (т.е. облеченных значительным общим акцентным весом) и безударных[35] обусловливает построение интонационной линии в сознании говорящих и слушающих по ударным слогам: безударные занимают то или иное положение сообразно комбинаторным условиям, пока, впрочем, не выясненным[36]. Но, с другой стороны, в известных случаях определенную смысловую функцию (напр., функцию выражения вопросительного значения) несут и безударные слоги в их соотношении с ударными (преимущественно в мелодической плоскости), и в этих случаях они принимают участие в образовании интонационного хода.

Сложнее обстоит дело в художественной, и, в частности, в декламационной речи. Здесь типичные для практической речи нормы акцентной организации нередко смещаются: слог, грамматически ударенный, попадая в метрически слабое место стиха, может ослабить свое ударение; слог «безударный» может быть усилен в экспрессивных целях; замедленный темп речи может вызвать повышение абсолютного акцентного веса

слогов[37], интонационный ход может сообщить мелодическую весомость динамически слабому слогу и т.п. Таким образом, в декламации вопрос об интонационной значимости того или иного слога должен решаться в каждом отдельном случае особо. Тем не менее, и в декламационной речи можно установить известные общие принципы оценки мелодического и динамического веса.

Сиверс в «Ритмико-мелодических этюдах» различает два возможных способа мелодического построения в стихотворной речи: мелодика может опираться либо только на ударные слоги, либо вовлекает в построение значительное количество безударных слогов[38]. С первым способом построения мелодической линии мы встретились в «Mailied» Гёте в интерпретациях Моисси, Вюльнера и Драха, в «Prometheus»* Гёте в тех же трех интерпретациях, «An den Mond»** Гёте в интерпретации Драха, «An den Mistral»*** Ницше в интерпретации Моисси, со вторым — напр., в «Schlaflied für Mirjam» Бер-Гофмана в интерпретации Моисси, в стихотворении Гёте «An den Mond» в его же интерпретации. Выражая графически это различие, мы соединяли точки мелодической линии в первом случае прямыми линиями, во втором — кривыми, волнистыми, повторяя в очертании кривой движение звуковых высот — притом движение не только от предшествующего гласного к последующему, но и внутри долгих гласных, так как при втором способе мелодического построения, обычно связанного с медленностью темпа речи и значительной абсолютной весомостью слогов, движения высоты внутри гласных приобретают существенное значение[39].

В отношении динамической значимости вопрос решается тем, что динамический вес (в тех языках, о которых идет речь, в русском и немецком) служит одним из важнейших факторов общего акцентного веса; в частности, динамический вес (разумея здесь совокупность его слуховых и произносительных факторов) определяет «место ударения» в слове[40]. Поэтому динамически значимыми являются прежде всего слоги, об-

* «Прометей» (в пер. К. Бальмонта). — *Сост.*

** «К месяцу» (в пер. В. Жуковского). — *Сост.*

*** «К мистралю» (в пер. В.М. Бакусева). — *Сост.*

леченные словесным ударением. Конечно, в декламационном звучании возможны известные смещения ударений, о которых было сказано выше. Медленный темп может и в области динамики сообщать интонационную значимость «безударным» слогам, и это увеличивает число слогов, подлежащих соизмерению в динамическом отношении; фразовая и метро-ритмическая организация, напротив, может свести иные «ударные» слоги на ступень «безударных»; но понижение динамического веса касается преимущественно неполнозначных слов (местоимений, связок и т.п.); таким образом, всякое полнозначное слово нормально и в декламации содержит по крайней мере один динамически полновесный слог. О том, что мелодически веский слог может оказаться маловесным в динамическом отношении, уже упоминалось; обратные случаи — динамическая полновесность мелодически невесомого слога — чрезвычайно редки вследствие отмеченной связи между динамическим и общим акцентным весом.

10. Устанавливая движение мелодики и динамики, мы определяем сперва общую конфигурацию того и другого ряда в пределах каждого акцентного периода; затем, путем сопоставления возможно большего числа смежных и несмежных слогов, устанавливается относительное положение каждой точки. Последняя задача представляет большие технические трудности, возрастающие по мере увеличения числа сопоставляемых периодов: она требует соизмерения все большего и большего числа отдельных точек; уверенность в определении относительного положения двух слогов по высоте или по силе обычно достигается только при выслушивании этих слогов в непосредственной последовательности, а между тем улавливание на граммофонной пластинке определенных слогов, особенно расположенных на значительном расстоянии, представляет огромную трудность. К середине работы над мелодикой «Mailied» мы сбились и вышли из затруднения, только перейдя от определения относительной высоты к определению высоты абсолютной. Для этой цели мы воспользовались непрерывной серией дифференциальных камертонов, позволяющих устанавливать высоту с точностью до 2 v.d.[41] В «Schlaflied für Mirjam» такой исход был невозможен или почти невозможен благодаря мело-

дическому движению внутри гласных, создающему в большом числе гласных отчетливое впечатление скольжения. Нам пришлось при анализе этого стихотворения уловить на пластинке и сопоставить в непосредственной последовательности огромное количество слогов[42].

В отношении динамики абсолютных критериев в форме установленной шкалы, на манер хроматической гаммы в области мелодики, не существует, как не существует и способов объективной проверки наблюдений — приборов, которые соответствовали бы источнику звука постоянной высоты (вроде камертона и т.п.). Очевидно, что достигнуть в фиксации динамики той степени точности, какая достижима в отношении мелодики, нельзя, и причиной этому — относительно меньшая способность слуха к дифференцированию динамических явлений*.

11. Немалую трудность при мелодическом и динамическом сопоставлении слогов представляет подвижность гласных в обоих направлениях: в речи относительно редки случаи, когда гласный на всем своем протяжении сохраняет одинаковую силу и высоту; точные экспериментально-фонетические приборы показывают, что изменяемость гласного в том и другом отношении является нормой; но и слухом обычно устанавливается та или иная степень вибрирования гласного в обеих плоскостях. Само собой разумеется, что степень уловимости этих явлений в значительной мере зависит от длительности звука: в долгих гласных они устанавливаются легче, чем в кратких, при медленном темпе речи — легче, чем при быстром[43]. Спрашивается: к какой же точке относится высота и громкость, которую мы фиксируем на кривой? Исследование Петерса[44] показало, что каждый слог, несмотря на неизбежное глиссандирование, приобретает в восприятии определенную постоянную высоту. По-видимому, аналогичным образом обстоит дело и в отношении громкости. К сожалению, книга Петерса попала в Ленинград с опозданием на 4 года, и мы пока не имели возможности учесть это наблюдение в наших работах. Общая

* В рукописи статьи рядом с этим абзацем стоит карандашная помета, сделанная рукой С.И. Бернштейна: «Устарело». — *Сост.*

громкость слога улавливается относительно легко. Во многих случаях нам приходилось констатировать, напр., в «Schlaflied für Mirjam», явственное изменение громкости на протяжении гласного, и изогнутая форма графика позволяла нам отмечать эти наблюдения. При сравнении же слогов по динамическому весу мы опирались на наиболее интенсивные точки гласных. Может быть, правильнее было бы учитывать при сопоставлении то общее динамическое впечатление, которое вызывается гласным, прослушанным на всем его протяжении[45]. С мелодикой дело обстоит сложнее. В тех случаях, где глиссандирование осуществляется на длительном промежутке времени и захватывает несколько слогов (напр., в последнем стихе «Mailied» в интерпретации Моисси), удавалось определить ряд точек и каждую из них соизмерить с высотой других слогов. В других случаях приходилось брать высоту либо самой сильной, либо самой высокой точки, и выбор между этими двумя возможностями определялся общим впечатлением. Сказанное относится только к *соизмерению* слогов по высоте: *обозначение* уловимого слухом глиссандирования производилось систематически — в «Schlaflied für Mirjam» изгибом кривой, в «Mailied» — кривыми линиями внутри точек.

Полученные данные высоты и силы (громкости) слогов нумеруются в нисходящем порядке и наносятся на ординаты (ординату высоты и ординату силы) сообразно темпоральным данным, нанесенным на абсциссу. Если высоты определены путем сравнения с постоянным источником звука (как это было сделано в «Mailied»), то мелодические интервалы оказываются обозначенными соответственно их реальной величине в восприятии[46]; если же высоты установлены только соотносительно в пределах данного произведения («Schlaflied für Mirjam»), то реальная величина интервалов остается неучтенной: каждая масштабная единица соответствует не определенной величине интервала, а ступени установленной градации.

12. График закончен, и мы можем приступить к критическому анализу достигнутых результатов.

График не удовлетворяет нашему пожеланию — представить структуру декламационного потока речи при помощи одной кривой: мелодическая и динамическая кривая расположены

одна над другой на двух разных ординатах, отнесенных к одной абсциссе. Такой вид имеет график «Schlaflied für Mirjam» (см. схему 1 на вклейке после с. 320); ниже будет изложено, каким образом мы устранили этот дефект в графике «Mailied».

Однако главный недостаток построенного таким образом графика мы видим в системе выражения динамических явлений: в то время как мелодическая кривая в своем движении наглядно «воспроизводит» движение высоты звука и при параллельном восприятии звучания обнаруживает явственное соответствие между движением слуховым и зрительным, динамическая кривая является как бы условным выражением слухового феномена, и сопоставление ее со звучанием требует значительной абстракции от непосредственных данных восприятия. Размышления о причинах этого явления привели меня к следующим выводам.

1) Форма кривой вполне удовлетворяет требованиям графического выражения мелодического движения и не удовлетворяет условиям восприятия динамики речи. Представления высоты звука, с одной стороны, связаны в нашем сознании тесной ассоциацией с представлениями верха и низа в пространственном смысле, о чем свидетельствует, между прочим, словесное обозначение звуков как «высоких» и «низких», применяемое в самых различных языках[47]. С другой стороны, восприятие мелодики, как музыкальной, так и речевой, отличается непрерывностью[48]. Оба эти условия отсутствуют в восприятии силы звука. Здесь возникают представления моторного порядка — мускульные представления тяжести и легкости, а в области пространственной, с которой динамические представления (представления интенсивности, громкости звука) вообще не связаны особенно тесной ассоциацией, — скорее всего представления объема. Не наблюдается в восприятии динамики речи (это относится именно к речевой, а не к музыкальной динамике) и непрерывности. Динамические явления в большинстве языков (иначе, напр., в японском) тесно связаны с членением речи на слова: динамический фактор играет главную роль в словоударении, а место ударения способно дифференцировать значения слов (ср. «за́мок» — «замо́к», «му́ка» — «мука́», «ру́ки» — «руки́», в немецком языке «übersétzen» и «übersétzen», «blútarm» и «blutárm», и т.п.). Вместе с тем, в образовании бо-

лее крупных семанто-фонетических единств — в образовании фраз — словоударение (а тем самым — фактор громкости) играет менее видную роль, чем мелодика. Вследствие этого динамика воспринимается по преимуществу в связи со словами, а не с фразами, служит фактором разложения фраз на слова[49], а не группировки слов в более крупные единства. Этим объясняется прерывистое восприятие речевой динамики. Сказанным не исключается применение в речи — главным образом, эмоциональной и художественной — связных движений — crescendo и diminuendo, — путем постепенного увеличения или уменьшения громкости голоса на протяжении более или менее обширных периодов. Но эти явления остаются спорадическими и не разрешают вопроса о графическом выражении динамики речи.

2) Из сказанного вытекает и другое неудобство выражения динамических явлений речи при помощи кривой. Связь динамики со словоударением обусловливает ее тесную связь и с общим акцентным весом. Отвлечение динамического фактора от общего акцентного веса психологически представляет значительные трудности. Слоги, облеченные, напр., значительным темпоральным весом (значительно продленные), нередко кажутся в то же время и динамически более вескими. Читая динамическую кривую, мы склонны видеть в ней выражение последовательных изменений общего акцентного веса, — и ожидание это не оправдывается, так как кривая построена на основе тщательно вылущенных из сложного комплекса динамических данных.

3) Петерс установил, что высота слога в речи оценивается различно в зависимости от того, в каком окружении он воспринят[50]. Думается, что в еще большей степени относится это наблюдение к силе (громкости) слогов. Слог, первоначально получающий определенную динамическую оценку в окружении контекста, т.е. в сопоставлении с другими слогами в пределах акцентного периода в данной последовательности, нередко подвергается переоценке при соизмерении с отдельными вырванными из контекста слогами других периодов. В результате возникает новый ряд несоответствий между динамической кривой и непосредственным восприятием звучащего стихотворения.

4) Наш график служит выражением слухового восприятия. Между тем восприятие динамики речи не ограничивается слуховой стороной. Если стихотворение, а особенно — звучащее стихотворение, воспринимается вообще не только в слуховом, но и в произносительно-моторном плане[51], то более всего это относится к области динамики, столь явственно связанной с вариациями физического напряжения. Между тем громкость и моторная напряженность не связаны безусловно прямым отношением: только при прочих равных условиях увеличение произносительного напряжения вызывает увеличение слуховой интенсивности звука. Среди «прочих условий» для нас представляет в данной связи особый интерес звонкость (вибрирование голосовых связок): участие этого фактора значительно повышает громкость звука, независимо от фактора напряженности; так, гласные, отличаясь меньшей произносительной напряженностью, нежели согласные, в то же время обладают большей слуховой интенсивностью. В субъективной динамической оценке слога (не только произносимого, но и слышимого) принимают участие оба фактора — и слуховой, и моторный: слог, содержащий напряженный согласный и тихий гласный, мы отказываемся признать без оговорок слабым; в то же время мы ощущаем, что динамическая характеристика обоих звуков лежит в разных плоскостях (моторной — для согласного, слуховой — для гласного), и это препятствует их соизмерению. При выборе критерия для построения кривой естественно приходится останавливаться на признаке слуховом — на громкости гласных: различение степеней мускульного напряжения при различных сопутствующих условиях (при различных слуховых эффектах, так как гласные и согласные являются для сознания качественно различными категориями и вызывают различную психическую установку) неосуществимо с достаточной для графического выражения отчетливостью. Моторный фактор динамического восприятия остается необозначенным, и это служит одной из причин несоответствия между динамическим графиком и непосредственным восприятием.

Однако это несоответствие сказывается не только в элиминировании согласных: оно простирается и на область гласных. Дело в том, что, говоря о моторной стороне речевой динамики, необходимо различать две зоны напряжения: напряжение ды-

хательных органов (сила выдыха) и напряжение ртовых органов (плотность преграды). Эти два феномена стоят в определенной, но неоднозначной связи. Рассмотрим возможные случаи.

Увеличение напряжения дыхательных органов неизбежно вызывает напряжение также и в ртовой полости: более сильному напору воздуха должна быть противопоставлена более плотная преграда. Таким путем возникают не обусловленные фонетической системой языка, зависящие от говорящего субъекта, различия в громкости звуков. Это явление обнаруживается отчетливее в согласных, нежели в гласных, при образовании которых напряжение ртовых органов вообще минимально.

Обратно: увеличение напряжения в ртовой полости нормально вызывает увеличение напряжения также и в дыхательных органах: более плотная преграда требует более значительного напора преодолевающей ее воздушной струи. Так, согласные требуют большего напряжения в обеих зонах, чем гласные, смычно-взрывные согласные — большего напряжения, чем смычно-проходные (носовые и боковые).

Однако возможен и третий случай: увеличение напряжения в ртовой полости не вызывает увеличения напряжения дыхательных органов. Это происходит в том случае, если говорящий применяет избыточное ртовое напряжение при произнесении гласного. Здесь возникает ощущение нарушения нормального отношения между двумя зонами, и это сообщает произносимому гласному особое экспрессивное значение. Такие гласные, тихие, но напряженные[52], свойственные по преимуществу речи художественной и эмоциональной, занимают на нашем графике, построенном по слуховому признаку, низкое положение, а сознанием они воспринимаются как динамически «сильные».

Наконец, — это особенно важно для немецкой речи — расхождение между произносительным напряжением и слуховым эффектом наступает при крепком приступе гласного: гортанный взрыв («Knacklaut») требует значительного напряжения, а гласный получается громкий или тихий совершенно независимо от этого явления.

Таковы принципиальные трудности графического выражения динамических явлений речи, — а между тем график, безукоризненно удовлетворяющий требованиям выражения темпоральных отношений и мелодики, все же является луч-

шим способом формулировки структурных данных декламационного потока речи. Здесь перед нами стоит задача, которую нам до сих пор разрешить не удалось. Сделана только попытка обойти первую из указанных трудностей. Один из моих сотрудников Г.В. Артоболевский высказал мысль, что динамический график мог бы достигнуть большей степени соответствия с непосредственным восприятием, если бы наблюдения над динамикой гласных выражались не при помощи особой кривой, а наносились на мелодическую кривую в форме утолщений и утончений. Непрерывное динамическое движение внутри гласных удержало нас от применения этого способа к стихотворению «Schlaflied für Mirjam»: таким путем могло быть достигнуто увеличение соответствия между графиком и непосредственным восприятием, но была бы утрачена возможность сопоставления по силе акцентных периодов и отдельных слогов, принадлежащих к различным периодам. Зато этот прием при соответственном видоизменении оказался чрезвычайно продуктивным в применении к стихотворению, где устанавливалась динамическая характеристика одних только «ударных» гласных — в применении к «Mailied». 71 ступень, установленная для динамической градации «ударных» гласных этого стихотворения, путем последовательного уравнивания смежных ступеней была сведена к 15. Вышина точки, обозначающей гласный, по определенному масштабу приравнивалась к той или иной ступени (ширина точки определялась сообразно длительности гласного). Белая полоска внутри точки обозначала в надлежащих случаях направление динамического движения внутри гласного. Таким путем было достигнуто троякое соответствие между графиком и данными восприятия: 1) мелодика, динамика, паузальное членение и темпоральные отношения были выражены при помощи единой кривой; 2) динамические явления выражались не подъемом и спуском кривой, а проекцией объемных величин; 3) прерывистость динамического восприятия получила в графике адекватное отражение. Единственный случай непрерывного динамического движения на протяжении более или менее обширного периода — diminuendo — в последнем стихе — был выражен, согласно точному смыслу предложения Г.В. Артоболевского, утончением соединительной линии (см. схему 2 на вклейке после с. 320)[53].

Описанные особенности динамической кривой — несоответствие ее с данными непосредственного восприятия — вынуждают поставить вопрос о возможности ее устранения из графика. Оказывается, что в тех композициях, в которых динамика выступает лишь в качестве фактора словоударения и не играет существенной структурной роли в качестве более или менее непрерывной вариации громкости, динамическая кривая действительно не нужна — ни в целях иллюстрации, ни в эвристических целях. В этих случаях график можно свести к мелодической кривой, распределенной во времени. Без этих двух факторов немыслима не только композиционная графика, но и композиционная характеристика. Время служит сферой формообразования в словесно-художественных произведениях; в стихотворном искусстве оно приобретает особенно активную роль, а в звучащем стихе оно выступает не только как принцип последовательности, а как заполненная материальными явлениями сфера восприятия[54]. Мелодика же является неотъемлемым фактором композиции потому, что наряду с паузацией она служит главнейшим средством разграничения периодов.

13. Описанием и графическим выражением темпоральных, мелодических и динамических отношений не исчерпывается анализ эстетически значимых материальных данных звучащего стихотворения. Однако можно утверждать, что они с известной полнотой охватывают совокупность композиционных факторов декламационного произведения и главным образом его композиционную схему[55]. Композиционное значение голосового тембра, способа артикуляции и связывания звуков и слогов[56] и т.д. обычно сводится к роли вспомогательных факторов композиции, оттеняющих и углубляющих отношения, уже выраженные при помощи факторов основных (иначе говоря, они входят в состав композиционных форм); главная же их функция состоит в создании предметной эмоциональной окраски, и в этой функции они уже не служат стимулом общей динамики построения. Бывают, однако, случаи, когда эти факторы приобретают существенную функцию в композиции, и в этих случаях график оказывается дефектным.

Проблема тембра голоса разрабатывается в науке с недавнего времени — и притом только в связи с проблемой общего

стиля речи. В этом направлении построены типология Рутца и, на ее основе, типология Сиверса[57]. Обе эти теории лишь в самое последнее время вошли в круг занятий КИХРа, и потому мы пока не имели возможности использовать их в наших композиционных анализах. Что же касается собственно тембра голоса, то в этой области до сих пор не сделано почти ничего[58], хотя физическое учение о резонаторах дает известную базу для работы в этой области. Это очередная задача КИХРа, хотя трудно рассчитывать, чтобы тут можно было быстро достигнуть положительных результатов. При анализе звучащих стихотворений нам постоянно приходится констатировать вариации голосового тембра, но удовлетворительных терминов для закрепления подобных наблюдений пока не существует, как не существует и классификации тембров, и самого principium divisionis.

Некоторые из этих вариаций, как известно, ассоциируются с цветовыми представлениями («светлые» и «темные» тембры). Исходя из этого отношения, художник Г.И. Гидони указал возможность выражать тембры при помощи цветов. Но плачевное состояние теории тембров и в связи с ним бессистемность, неоформленность и неизбежная неполнота наших тембровых наблюдений помешала нам воспользоваться этим приемом.

14. Я описал в общих чертах методику, выработанную нами для изучения декламационного потока речи. Из этого описания явствует, что применяемый нами метод есть метод «субъективный»: в центре нашего внимания всегда стоит содержание эстетического восприятия, а не физическая данность как таковая, и потому для проверки данных, получаемых нами при помощи слуха, мы не пользуемся точными приборами экспериментальной фонетики. Между тем, другие исследователи не без успеха применяли их для изучения стихового звучания. Приступая к нашим работам, мы должны были задуматься над вопросом о соотношении «субъективного» и «объективного» методов и о преимуществах, представляемых каждым из них.

«Субъективный метод», как мы видели, включает следующие моменты: 1) расчленение звучащего произведения на композиционные части — на периоды — и соотнесение частей; тот же процесс, повторяясь в отношении каждой из обнаруженных

частей, дает вторичные членения; 2) разложение каждой части на факторы речевого потока и наблюдения над каждым из этих факторов в отдельности; 3) графическое отражение акцентных факторов звучания; 4) описание композиции и эмоциональной окраски декламационного произведения. Последний из этих моментов противополагается трем предшествующим как завершающий синтетический процесс процессам аналитическим; он служит целью исследования, а те — средством ее достижения. График, в идеале, должен отображать синтетическое восприятие композиционного движения и на практике в той или иной мере разрешает эту задачу.

«Объективный метод» при помощи записывающих приборов фиксирует материальное звучание в форме кривых, стоящих в причинной связи с самим звучанием; воздействуя на регистрирующий аппарат, речевое звучание оставляет на бумаге прочные следы, отражающие каждый его момент в его физических свойствах, — следы, допускающие точное линейное измерение уже после того, как речь отзвучала, перестала быть доступной слуху. Получаемые таким путем данные, конечно, превосходят по точности результаты «субъективного» исследования — исследования слухом; однако измерительные процедуры отличаются сложностью и мешкотностью в такой мере, что экстенсивное исследование становится для экспериментального метода почти невозможным: его область — исследование интенсивное, а не экстенсивное.

Сказанным не исчерпываются ни преимущества, ни недостатки «объективного метода». В пассив его придется зачесть и то соображение, что для эстетического изучения художественных произведений он недостаточен и вне сочетания с методом «субъективным» бесполезен[59]. В самом деле, в приведенном выше перечне процессов «субъективного метода» анализ и фиксация материальных данных звучания занимают только два средних пункта; отправная и конечная точки исследования — расчленение произведения на композиционные части и синтезирование эстетического объекта в понятийной форме — эти задачи неразрешимы вне эстетического восприятия, и самый точный график неспособен заменить отзвучавшую художественную речь. Самая строгая закономерность отношений, устанавливаемая путем измерения кривых, не может слу-

жить порукой в том, что данное отношение воспринимается эстетически, что оно принимает участие в синтезе эстетического объекта, что оно обладает эстетической значимостью: момент значимости устанавливается только непосредственным художественным восприятием. Само собой разумеется, что в еще большей степени обнаруживается недостаточность «объективного метода» в отношении эмоциональной стороны декламационного произведения, ибо эмоциональная сторона опять-таки не что иное, как эмоциональная *значимость*.

Сказанное о взаимоотношении «объективного» и «субъективного» метода позволяет взаимно противопоставить их как метод естественно-научный и метод эстетический в том смысле, в каком Риккерт противопоставляет метод естественных наук методу наук о культуре (которому он присваивает крайне неудачное название «исторического метода»[60]). Включая оценку как неизбежный методологический принцип, учение о художественной композиции не может удовлетворяться применением исключающего оценку естественно-научного метода[61]: оно может лишь пользоваться им в качестве вспомогательного приема.

Как основное преимущество «объективного метода» мы отметили его точность. Иначе мы можем охарактеризовать это свойство как относительную полноту записи. Правда, голосовой тембр при современном состоянии экспериментальной техники записывающими приборами не улавливается; зато темпоральные, мелодические и динамические данные фиксируются несравненно точнее и подробнее, чем при помощи слуха: так, мелодическая кривая, полученная на основании экспериментально-графических данных, покажет нам такие колебания высоты, которые вовсе недоступны слуху и воспринимаются суммарно, по некой равнодействующей быстро сменяющихся колебаний. Является ли эта подробность и точность экспериментальных показаний безусловным преимуществом? С точки зрения композиционного анализа мы должны ответить на этот вопрос отрицательно.

В самом деле. Целью нашего исследования является создание понятийного коррелата эстетическому синтезу; мы стремимся приблизить наш график к непосредственному эстетическому восприятию: то, что в непосредственном художественном

восприятии совершается интуитивно, энтимематически, в научном исследовании должно предстать в форме дискурсивной системы. Эстетическое восприятие состоит в расчленении единства художественного произведения на композиционные факторы и в последующем их синтезировании путем уяснения иерархических отношений между ними. Само собой разумеется, что такое восприятие, как и всякое восприятие, не может учитывать чрезмерно дробных моментов материальной данности: то, что в силу чрезмерной краткости или относительной незначительности изменения не улавливается восприятием, то дается ему в качестве слитного комплекса, отличного от составляющих его элементов. Мелодическая кривая, построенная по данным «объективного метода», покажет огромное количество повышений и понижений, отсутствующих в восприятии, и для того чтобы приблизить ее к восприятию, ее необходимо подвергнуть значительному огрублению. Однако это огрубление нельзя производить механически — напр. путем нахождения средней высоты: как мы знаем из работы Петерса о восприятии мелодики речи, улавливаемая слухом высота гласного в потоке речи совпадает в различных случаях с различными точками глиссандирующего движения[62]. В отношении динамики, интенсивности звука, экспериментальная фонетика открыто признает несовершенство своих методов: замкнутость экспериментального метода в кругу физических данных речевого звучания, с одной стороны, недостаточная исследованность отношения между физическими явлениями речи и их восприятием, с другой, побуждает фонетистов отказаться от точного измерения физической интенсивности звука и пользоваться приблизительным ее показателем[63]. Итак, приходим к выводу, что полнота и точность данных «объективного метода» с точки зрения поставленной нами задачи явилась бы не преимуществом, а недостатком. В плане эстетического исследования едва ли не единственным закономерным и уж во всяком случае основным методом является так называемый «субъективный метод».

Однако «объективный метод», как было уже упомянуто, дает ценные знания о художественной речи. Но из сказанного ясно, что задачи, которые разрешаются при его помощи, не совпадают с задачей структурного изучения. Различая «естественно-

научный» и «ценностный» способ образования понятий, Риккерт указывает, что многие объекты могут изучаться обоими методами. Если мы оставим в стороне проблему значимости факторов художественного произведения, т.е. подойдем к художественному произведению с естественно-научной точки зрения, то задача исследования сведется к описанию материальной данности в ее общих признаках независимо от того, как она отображается в восприятии. В этой плоскости рассмотрения нет уже оснований различать элементы, улавливаемые и не улавливаемые сознанием, и безусловная полнота анализа звучащей материи является идеалом. Неудивительно поэтому, что объектом экспериментально-фонетического изучения в произведениях декламации служит почти исключительно стихотворный ритм — общий признак поэтических произведений, канва, на которой создается художественная композиция, но не самая композиция.

В чем же смысл подобных исследований?

В области изучения художественных произведений надо различать два возможных направления: с одной стороны, перед исследователем стоит задача установить общие признаки и частные типы структуры эстетического объекта в плоскости того или иного искусства — эта задача разрешается «ценностным», «субъективным методом», расчленяющим объект эстетической оценки на структурные факторы, определяющим художественную значимость каждого из них, устанавливающим между ними отношения, в силу которых художественное произведение уясняется как расчлененное единство; с другой стороны, не менее важным представляется выяснить объективные условия, при которых организованная материя способна стать художественным произведением — и эта задача может быть разрешена только путем «объективного», освобожденного от психологических преломлений, анализа материи художественного произведения, т.е. при помощи «объективного метода»[64]. Изучение произведений искусства с той и с другой точек зрения приведет к установлению двойного ряда каузальных соответствий: художественное восприятие будет сопоставлено, с одной стороны, со своими эстетическими факторами — с данными эстетического анализа, с другой стороны, — со своими факторами естественно-научными, с теми явлениями внешнего мира, кото-

рые обусловливают художественный эффект*. С теоретической точки зрения обе эти задачи равноценны; практически более важной представляется первая. Художественное произведение дано как объект художественного восприятия, и потому практически ценным явится только такое его истолкование, которое облегчит и углубит эстетический анализ и эстетический синтез. Что же касается естественно-научного направления исследования, то оно способно удовлетворить только теоретическую любознательность: оно устанавливает микроскопические явления, которые, в силу своей дробности, не могут служить ни объектом восприятия, ни непосредственным объектом воли художника, и потому неспособно ни обогатить эстетическое восприятие, ни облегчить или усовершенствовать производственные процессы.

Говоря о применении естественно-научного метода к изучению звучащей художественной речи, нельзя не упомянуть о том круге вопросов, который и с чисто практической точки зрения подлежит естественно-научному изучению. Это — область физиологии речи (в точном смысле слова): очевидно и общепризнано, что изучение процессов производства речевого звучания, с одной стороны, имеет огромное практическое значение, с другой стороны, может быть осуществлено только на физиологической основе. Но эти вопросы стоят значительно дальше от центральной проблемы теории звучащей художественной речи — от проблемы эстетической структуры произведений звучащего слова, — чем сторона физическая: физиология речи связана только с материалом звучащих словесно-художественных произведений — с речевым звучанием — и не стоит в связи с их художественной структурой; в то время как физическое изучение в пределе должно выразить эстетическую структуру произведения в ряде формул или соответствующих им графиков, построение прямого соответствия между физиологией звучания и эстетической структурой художественного произведения невозможно[65].

* В рукописи статьи рядом с этим абзацем стоит карандашная помета, сделанная рукой С.И. Бернштейна: «Для этого необходимо параллельное изучение одного и того же материала обоими методами». — *Сост.*

15. Мы охарактеризовали взаимоотношение «субъективного» и «объективного» методов в их чистом виде. Но тот метод, которым мы пользуемся, нельзя признать без оговорок «субъективным». Экспериментально-фонетическому, как и экспериментально-психологическому методу, нередко инкриминируют «искусственные условия», в которые ставится изучаемое явление. Не свободен от этого упрека и наш метод. Вносимое граммофоном искажение голосового тембра (нередко довольно значительное в фонографе, менее заметное в граммофоне), посторонние шумы (от которых, впрочем, легко отвлечься), отсутствие зрительных впечатлений от декламатора[66], — все это обстоятельства, удаляющие восприятие от «естественных условий». Еще более существенным нарушением их является многократное, тысячекратное повторение изучаемого произведения — целиком, частями, мелкими периодами, отдельными слогами, подряд и вразбивку, в самых различных сочетаниях. Я не склонен думать, что нормой является непременно однократное художественное восприятие, но совершенно очевидно, что слишком частое повторение, а тем более — вивисекция художественной ткани, неизбежно притупляет и извращает эстетическое восприятие. Особенно существенные искажения вносит изолирование гласных из потока речи: при выслушивании их вне данной связи, в отдельности, или в сопоставлении с несмежными звучащими точками, они нередко обнаруживают признаки, расходящиеся с теми, какие улавливаются в них при выслушивании в контексте. Это, конечно, относительно редкие случаи, но расхождение бывает иногда настолько значительно, что в графике приходится прибегать к тому или иному компромиссу. Горьким опытом мы были приведены к осознанию необходимости тщательно прорабатывать путем художественной рефлексии свои первые, свежие впечатления — прорабатывать вплоть до фиксации их при помощи схематических кривых (см. выше § 7). В течение некоторого времени, пока непосредственное восприятие приносит еще новые наблюдения, внимание сохраняет эстетическую установку; затем оно постепенно соскальзывает на рельсы механического сопоставления высот, ступеней интенсивности и т.д. Очень важно не пропустить этот момент и еще до его наступления сформулировать, хотя бы в самой общей форме, структурную характеристику. Вся даль-

нейшая работа — только уточнение кривой и, на основании ее данных, подвергаемых проверке путем восприятия с эстетической установкой и воспоминаний о непосредственном впечатлении, — уточнение и углубление уже сформулированных композиционных выводов.

Дальнейшее уклонение от условий непосредственного восприятия — применение секундомера и дифференциальных камертонов. Причина, заставившая нас прибегнуть к этим приборам, — это необходимость выработать кривую, которая без помощи их была бы слишком уж неуверенной и, в силу этого, расходилась бы с непосредственным восприятием. Дело в том, что на протяжении стихотворения каждая последующая строфа не соотносится непосредственно с каждой предшествующей ей, а как бы вырастает на фоне отзвучавших строф. Между тем, на графике все предшествующие точки расположены на определенных расстояниях и на определенных высотах, актуализировавшихся в момент их восприятия, и для фиксации на графике каждой последующей точки нет иного способа, как искусственное соотнесение ее с каждой из предшествующих точек. Полученный результат все же будет в значительной мере соответствовать непосредственному восприятию, потому что при последовательном зрительном восприятии кривой предшествующие ее точки также будут сливаться в общий фон, как сливаются в общий фон предшествующие моменты звучания при восприятии слуховом. Без камертонов, как было уже указано, можно обойтись; но составление графика без секундомера представляется мне почти неосуществимым: слишком зыбки наши временные восприятия для того, чтобы на них можно было строить систему ординат[67].

Особого упоминания требует замедление скорости вращения фонографа или граммофона — прием, к которому нередко приходится прибегать при изучении фонограмм. Главным образом он применяется в целях установления временных величин: при нормальной скорости вращения валика или пластинки, фиксирующей речь в быстром темпе, не удается своевременно нажать головку секундомера, и временное положение отдельных точек определяется со значительным запозданием. Пока этот прием применяется для указанной цели, он совершенно безвреден: такие явления, как увеличение или сокращение

периодов в синтетическом восприятии в зависимости от сопутствующих условий (см. выше, § 8), не может и не должно отражаться на графике: анализ совокупного впечатления, еще оставаясь на почве эстетической установки, вносит в восприятие надлежащие коррективы; с другой стороны, зная отношение числа оборотов при замедленном вращении к числу оборотов при нормальной скорости, мы можем арифметически установить объективные временные величины в абсолютных цифрах. Но замедление скорости вращения кроме замедления темпа влечет за собой и другие деформации слухового впечатления; понижается тесситура голоса, уменьшается сила звука, понижаются тембровые форманты звуков, извращается голосовой тембр. Более существенное значение, чем эти деформации (из числа которых две первые, изменяя абсолютные величины, сохраняют реальные соотношения), имеет появление ряда новых качественных признаков звучания, отсутствующих в нормальном восприятии: мелодические контуры, растягиваясь во времени, утрачивают четкость; в поле восприятия вступают паузы, не замечаемые при нормальном темпе; воспринимаются мелодические и динамические колебания в гласных, которые в нормальном восприятии кажутся ровными; единства, которые в нормальных условиях воспринимаются как простые и однородные, оказываются сложными и расчлененными; наконец, вместе с темпом, тембром и тесситурой голоса резко изменяется общий стиль речи и тем самым ее эмоциональное осмысление. В результате график, построенный целиком на основании данных, полученных при замедленном вращении, решительно разошелся бы с данными восприятия речи в надлежащем темпе. Поэтому замедлением скорости вращения за пределами темпорального исследования можно пользоваться лишь с величайшей осторожностью.

Рассмотрим теперь возражение, с которым может встретиться «субъективный метод». Могут заметить, что достаточно тренированное ухо является уже физическим прибором, улавливающим явления, выходящие за пределы нормального художественного восприятия, регистрирующим физическую реальность как таковую; таким образом, до известной степени стирается граница между «субъективным» и «объективным» методами. Такое возражение пришлось бы признать неосно-

вательным. Прежде всего самый тонкий и тренированный слух не в состоянии переступить известные пределы восприятия — напр. измерять высоту звука в числах колебаний или его интенсивность по формуле ½ mv^2. Но более существенно другое обстоятельство. Тонкий и тренированный слух воспринимает и художественно богаче и тоньше, чем слух менее развитой: улавливая и эстетически апперципируя более обширную совокупность данных физической реальности, он обогащает эстетическое восприятие. Если, напр., субъект, обладающий абсолютным слухом, воспринимая музыку, индивидуализирует тональности, то это отнюдь не приходится оценивать как дефект эстетического восприятия: напротив; он актуализирует такие моменты материальной данности художественного произведения, которые для многих других слушателей остаются немыми или, во всяком случае, менее значимыми. Развитой слух воспринимает в художественном произведении не минимум, а максимум художественных моментов. Это обогащение и углубление эстетического восприятия и сообщает «субъективному» методу практическую ценность; к тому и направлены наши описания и графики, чтобы извлечь из художественного произведения максимум данных для эстетического синтеза. Так называемый «средний человек», вероятно, не воспримет в художественном произведении значительной доли того, что обнаружит в нем «субъективное» исследование, — не воспримет до тех пор, пока его внимание не будет специально обращено на упускаемые им моменты. Но однократное «естественное восприятие среднего человека» принадлежит всецело психологии; им занимаются специальные искусствоведческие дисциплины — «психология зрителя», «психология слушателя»; задача эстетического анализа — вскрыть художественную структуру не в минимуме, а в максимуме возможностей восприятия. Одно только надо постоянно помнить: границы эстетического анализа совпадают с максимумом возможностей эстетического восприятия; что недоступно эстетической апперцепции, то уже лежит за пределами искусства, является только физически, а не художественно данным. Поэтому все знания о художественной структуре, которые мы почерпаем путем «субъективного» анализа, необходимо проверять путем восприятия с эстетической установкой — раз уж техника исследования не позволяет

сохранять такую установку непрерывно, и выше были указаны некоторые приемы, облегчающие эту задачу. Конечно, и «объективный метод» способен до известной степени расширять пределы эстетического восприятия, но знания, приобретаемые с его помощью, настолько детальны, столь удалены от пределов доступного непосредственному восприятию, что лишь очень малую долю их удалось бы ввести в рамки самого утонченного восприятия; другими словами, почти все, что дает «субъективное» изучение, может быть использовано в качестве материала эстетической апперцепции, а из данных изучения «объективного» — лишь относительно немногое.

IV.

16. Теперь мы можем обратиться к проблеме *декламационной композиции*[68]. Выше уже упоминалось, что декламация Моисси уяснила нам проблему динамики декламационного построения. Впервые я поставил этот вопрос в более общей форме и применительно к поэзии вообще, независимо от декламационной интерпретации, в докладе «О выразительном значении звуков в стиховой речи», читанном в ноябре 1923 г. в Институте Истории Искусств[69]. Сравнивая конститутивные признаки понятий звучания и движения и пользуясь данными психологии поэтического творчества, высказываний и читки поэтов, я сформулировал концепцию стиховой речи как образа движения. В конечном счете художественное построение сводится к организованной смене напряжений и разрешений. Факторы его вневременны и внепространственны. Оно предстает в виде системы телеологических отношений[70]. Движение же есть наглядная форма телеологии, ее проекция в пространство и время. В основе «динамической», «моторной» концепции лежит концепция «энергетическая» (термин Эрнста Курта)[71].

Изучение декламации Моисси в сопоставлении с декламацией артистов, находящихся в сфере наблюдения КИХРа, подтвердило такую концепцию и привело меня к отожествлению понятий динамики и композиции в области искусства стиха и шире — в области временных искусств[72]. Так, проблема динамики преобразовалась в *проблему композиции*. Уяснение декламационной композиции и служило целью нашей работы над отдельными декламационными произведениями. И всякий раз

попытка установить художественное единство и членение звучащего стихотворения приводила нас к образу целеустремленного движения, расчленяющегося на фазы, каждая из которых, в свою очередь, обнаруживает тот же признак телеологически организованного движения. Сопоставление линий декламационного развития со структурой стихотворения показывало, что декламационное движение принципиально обосновано ею и представляет собой раскрытие одной из заложенных в ней возможностей толкования. Целеустремленность движения в наиболее типичных случаях обнаруживается в том, что оно обладает *кульминацией* — высшей точкой, которая достигается более или менее постепенно, путем более или менее длительного и сложного восхождения, *подготовки*, и, нормально, также *разрешением*, или *кадансом*[73]. Сравнительный анализ приемов композиционного построения различных декламаторов показывает, что вне динамики нет декламационной композиции. Но движение может захватывать бóльшие и меньшие периоды, быть более или менее развернутым. В одних случаях единый динамический импульс действует на протяжении всего стихотворения, в других — движение определяется последовательностью динамических импульсов меньшего охвата. В пределе динамическое дробление создает специфический эффект «стоячей композиции»[74]. Однако и в этих случаях мнимое состояние покоя возникает из последовательности мелких, взаимно уравновешивающихся напряжений и разрешений. Вместо единой кульминации и единого разрешения при раздробленном движении возникает множественность этих определяющих моментов. Единство построения в этих случаях создается отношениями мелких периодов — смыканиями смежных движений, с одной стороны, сходствами и контрастами в их динамической структуре, с другой.

Мы уже выполнили ряд описаний, давших нам материал для построения этих понятий, когда узнали, что в области музыкального анализа развивается аналогичное течение, представленное книгой Эрнста Курта «Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Bachs melodische Polyphonie» (2. Aufl. Berlin, 1922)[75].

Более обстоятельное ознакомление с теорией Курта позволило мне при обработке данных стихотворения «Mailied» в различных интерпретациях наметить в основных чертах классификацию композиционных типов по признаку характе-

ра движения. Теория Курта при надлежащей переработке дает прочную базу для такой типологии, которая, выходя за пределы теории декламации, распространяется и на композиционное движение словесно-художественных произведений вне материального звучания. Таким образом, проецируя в эту плоскость декламационную композицию и композицию поэтического произведения, мы получаем возможность сопоставлять декламационное произведение и его поэтический «оригинал» как бы геометрическим способом наложения.

V.

17. Проблема стиховой динамики встала перед нами в двух аспектах. С одной стороны, декламация Моисси поставила ее в плоскость композиции. С другой стороны, та же проблема возникла и в плоскости моторных импульсов стиховой речи. Наблюдения над читкой поэтов убедили меня в том, что стиховая речь создает импульсы к физическому движению, различным образом разрешающиеся в творчестве разных поэтов. Различение декламативного и недекламативного типа творчества (см. § 2) имеет ближайшее отношение к этому вопросу. Однако нередко поэтическое творчество сопровождается и пантомимическими движениями; в другом типе творчества моторные представления, неизбежно сопутствующие творческому процессу, не получают внешнего выражения[76]. С.Г. Вышеславцева пришла к этой проблеме другим путем — от декламационной практики. Моторные импульсы стиха — для нее живой художественный опыт. Она ставила этот вопрос в ряде докладов (с 1923 г.), а в работе «О моторных импульсах стиха» (1926 г.)[77] наметила связь стиховой моторности со стилем стихотворения и рассмотрела степень и формы ее проявления в стихотворениях различных стилей. Между прочим, в этой статье определенно высказана мысль о том, что свойственная стиховой речи моторность находит полное выражение в материально озвученном стихе, в декламации.

18. В этой плоскости КИХР вновь встретился с теорией Сиверса — уже не с той относительно умеренной теорией заложенной в структуре стихотворения мелодики, которую излагал автор в «Ритмико-мелодических этюдах», а с учением более общего

характера — с методом «*звукового анализа*» («*Schallanalyse*»), который должен, по мнению Сиверса и его школы, произвести переворот в современной филологии[78]. Согласно этому учению, «внутренняя структура» текста обусловливает сполна его материальное звучание. Метод «звукового анализа» направлен к установлению на основании текста единозначно заданного им звучания во всех его конкретных деталях. Среди приемов выявления произносительно-слухового облика текста видную роль играет обнаружение при помощи дирижирования заложенных в нем моторных импульсов. Наряду с этим применяются и прежние способы установления интонации, описанные в «Ритмико-мелодических этюдах». Только от «массовой реакции» исследователям пришлось отказаться, так как применение метода требует особых моторных предрасположений и длительной тренировки. Недавнее посещение Ленинграда лектором искусства речи в Берлинском университете доктором Эрихом Драхом и сообщение, сделанное им в КИХРе (1929 г.), позволило нам ознакомиться практически с основными приемами нового метода и подвергнуть его критическому обсуждению.

19. Основной предпосылкой «звукового анализа» служит положение, сформулированное Г. Ипсеном следующим образом: «Смысл всякого высказывания, равно как и его письменного текста, дан в нем непосредствено и однозначно»[79]. В каком смысле понимается здесь «однозначность», явствует из следующей декларации Карга: «...звуковой анализ... утверждает, что при его помощи можно воспроизвести всякий текст так, чтобы сделать вновь доступными слуху в полном объеме голосовые особенности его автора»[80]. Итак, «однозначный смысл» речи — это тот смысл, который был объективирован автором в звучании его высказывания: «lebendige Sprache ist Klang»*, — утверждает Карг[81].

В основе этих тезисов лежит безусловно правильная предпосылка: звучащая речь всегда уточняет и сужает смысл речи неозвученной; материально-звуковая форма всегда сообщит более конкретный смысл, чем письменная речь[82]. Тем не менее, концепции «аналитиков звука», с точки зрения задач декламационной интерпретации, можно противопоставить ряд возражений.

* «Живой язык — звук» (пер. *сост.*).

Прежде всего реферированные выше соображения (см. § 2) доказывают, что смысл всякого художественного текста является если не «многозначным», то, во всяком случае, общезначным. Всякий его смысл, конкретизированный до предела содержания индивидуального сознания, будет только одним из данных в нем implicite*, и всякая конкретизация такого рода неизбежно привнесет моменты, в произведении как таковом не содержащиеся. Исходя из этих соображений, мы отказались признать авторскую читку единственной эстетически законной интерпретацией. «Звуковой анализ» отвергает эти положения, но вместе с тем он не дает ни малейших гарантий в том, что извлекаемый из текста «однозначный смысл» действительно является аутентичным, другими словами — что звучание, получаемое путем «звукового анализа», воспроизводит авторскую читку. Изумительным представляется то, что Ипсен и Карг, предприняв систематическую проверку метода на ново-верхне-немецких текстах, включив в число объектов анализа стихотворения современных поэтов, более того, входя в сношения с авторами с целью выяснить вопрос о позднейших исправлениях текста[83], в то же время не поинтересовались читкой поэтов, которая представляется им столь авторитетной, читкой, восстановление которой служит целью «звукового анализа». К сожалению, приходится признать, что этот важнейший вопрос теории звучащей художественной речи, разрешения которого можно было бы ожидать от «звукового анализа», вопрос о пределах объективирования в художественном тексте материально-звуковых представлений автора, вопрос, испытания которым не выдержал «метод массовой реакции», — и посейчас остается открытым.

Далее, мы констатировали, что поэт обычно не представляет себе стихотворение во всей полноте его материально-звуковых признаков. Задачу, которую ставит себе «звуковой анализ», приходится признать уже в силу этого обстоятельства далеко не во всех случаях осуществимой.

Наконец, «звуковой анализ» предполагает у исследователя неограниченную способность к перевоплощению — психическому, ибо метод основан на вживании в текст, и даже физическому — голосовому, ибо «звуковой анализ» считает возможным

* Подразумевая, включая. — *Сост.*

воспроизведение текста «со всеми голосовыми особенностями его автора». При этом критерием «правильного» произнесения для «звукового анализа» служит легкость выполнения. «Звуковой анализ», — пишет Карг, — исходит из мысли, что всякая языковая продукция представляет собой единство, так что всякое повреждение в его прочно слаженной звуковой постройке немедленно обнаруживается при воспроизведении отказом голоса»[84]. Но легкость — понятие субъективное: то, что трудно для одного субъекта, может оказаться легким для другого; у одного субъекта «отказ голоса» наступает при малейшем затруднении, у другого голос способен преодолевать весьма значительные препятствия. И можно ли доверять «звуковому анализу», когда он отвергает тот или иной способ произнесения определенного отрывка на том основании, что он требует «невыносимо высокого» звучания голоса?[85] То, что «невыносимо» в произнесении ученого исследователя, может оказаться, по меньшей мере, терпимым в исполнении признанного декламатора*.

Таковы, вкратце, принципиальные возражения, вызываемые «теорией звукового анализа»[86]. И все же несмотря на все эти дефекты в основных догматах нового учения, нельзя не усмотреть в нем большую положительную ценность: уже и сейчас нельзя отрицать, что «звуковой анализ» вовлек в поле исследования целый ряд явлений, остававшихся до сих пор незамеченными. Ошибочной надо признать формулировку задачи метода как «воспроизведения текста со всеми голосовыми особенностями его автора». Это задача, по-видимому, неразрешимая, и теория декламации не должна льстить себя надеждой восстановить читку Пушкина во всей ее индивидуальной конкретности. Если «звуковому анализу» удастся определить известные общие, в достаточной мере абстрагированные, моменты материального звучания, действительно заложенные в тек-

* В рукописи статьи рядом с этим абзацем стоит карандашная помета, сделанная рукой С.И. Бернштейна: «„Звуковой анализ“ берется восстанавливать звучание текстов, написанных на любом языке. Ср. результаты, полученные Сиверсом на материале Лицмана и в отношении „Слова о полку Игореве“ (мягкость согласных)». — *Сост.*

сте, то этим он уже разрешит центральную проблему словесно-художественной интерпретации. «Звуковой анализ» мог бы продуктивнее воспользоваться заимствованным им из химии понятием реакции, придав ему более прямое значение: лакмусовая бумажка, опущенная в кислоту и в щелочь, окрашивается в различные цвета, не уподобляясь в то же время ни кислоте, ни щелочи; возможно, что голос исследователя, не уподобляясь голосу автора, различным образом реагирует на различные типы «внутренней структуры», выполняя, таким образом, функцию лакмусовой бумажки; ибо человеческая речь, не будучи необходимо — звучащей, тем не менее всегда допускает озвученье.

Но для того чтобы «звуковой анализ» стал действительно плодотворным научным методом, прежде всего необходимо, чтобы новое учение было согласовано с объектом своего исследования: непосредственным объектом исследования служит для «звукового анализа» «слуховой облик» высказывания[87]; между тем исследователи описывают только свою реакцию на текст. Метод «звукового анализа» труден — об этом многократно говорят его представители. Поэтому целесообразно было бы прежде чем анализировать текст, подвергнуть анализу образцы материального звучания — напр. граммофонные записи, — и на этом материале наглядно показать и те шесть «типов речи», которые Сиверс ставит на место четырех типов Рутца, и различие нисходящего и восходящего движения слога, и различие «нормального» и «обращенного» голоса, и, наконец, слуховые соответствия для каждого типа моторных импульсов и кривых, в которых они обнаруживаются. Только при таком методе разработки, изложения и пропаганды «звуковой анализ» может рассчитывать на внимательное отношение критики и на успешное распространение; только тогда, когда будет выполнено это требование, он перестанет быть тем, чем он является сейчас, — «новой магией», по удачному выражению Ипсена, — «черной магией, по мнению одних», благодетельным волшебством, по мнению других[88], только тогда он превратится в научную теорию, допускающую серьезное изучение и проверку. И только тогда можно будет установить, что он дает нового сравнительно с теми выводами, какие можно получить путем стилистического анализа текста, не прибегая к «звуковому анализу»: надо

помнить урок, извлеченный из работы Б.М. Эйхенбаума, при помощи собственной интонации вскрывавшего явления, доступные синтактико-строфическому анализу, не вооруженному материальным звучанием[89].

VI.

20. В работах С.Г. Вышеславцевой была намечена связь между заложенной в стихе моторностью и общим стилем. Этот постулат определил новую задачу — найти в структуре поэтического произведения факторы, обусловливающие формы стиховой моторности. Естественно предположить, что моторные импульсы возникают в результате взаимодействия факторов художественного построения[90]; тем не менее, можно полагать, что с некоторыми факторами поэтической структуры моторность стоит в более непосредственной и тесной связи. В поисках этих факторов мысль наталкивается прежде всего на ритмическую организацию.

Однако изучение стихового ритма с точки зрения его моторных свойств представляет задачу недостаточно конкретную. Для того чтобы подойти к ее разрешению, необходимо установить какие-либо признаки, общие ритмическому движению стихотворения и движению физическому. Простейшим из таких общих свойств является, по-видимому, *темп*. Исходя из мысли о связи между темпом и общей динамикой, я предположил, что декламационный темп принадлежит к числу моментов материального звучания, наиболее определенно «заложенных» в стихотворной структуре[91]. С.Г. Вышеславцева наметила в более конкретной форме непосредственную связь между темпом и «общим ритмическим движением»[92]. Так определилась задача изучения декламационного темпа в связи со структурой поэтического произведения и прежде всего — в связи с его ритмической структурой. Детальную разработку этой проблемы взяли на себя сотрудники КИХРа, сочетающие теоретическую работу с художественной декламацией, — С.Г. Вышеславцева[93], которой в значительной мере принадлежит самая постановка проблемы, и Г.В. Артоболевский[94]. Практическая тренировка исследователей является особенно благоприятным обстоятельством, потому что декламационная деятельность неизбежно обостряет чувство темпа.

В работе Г.В. Артоболевского бесспорным достижением представляется прежде всего точное и отчетливое определение понятия декламационного темпа. Путем систематического применения метода сопутствующих изменений — внося в каждый анализируемый тип единственное изменение при сохранении прочих равных условий — автор устанавливает темповое значение отдельных факторов метрической структуры — качества стихослагающей стопы, количества стоп в стихе, системы рифмовки, цезуры — и далее — темповую характеристику отдельных двусложных метров, определяя ее в цифрах метронома. Автор сознательно ограничил свою задачу выяснением метрических факторов темпа; путем скандовки он тщательно изолирует изучаемое явление из сложного комплекса, в котором оно дано восприятию, — и это сообщает его выводам четкость и определенность. Можно полагать, что роль отдельных метрических факторов темпа применительно к двусложным метрам очерчена в его работе более или менее исчерпывающим образом.

С.Г. Вышеславцева изучает проблему темпа в направлении, намеченном ее предшествующей работой, — на фоне общего ритмического движения. Такая постановка вопроса, исключающая возможность изоляции метрических факторов путем скандовки, привела к установлению факторов стихового темпа в большей полноте. Материалом изучения в этой статье служат преимущественно трехсложные размеры — метрические формы, в которых учет реального времени играет несравненно более важную роль, нежели в двусложных метрах, где он легко заменяется отсчетом слогов. Обстоятельному обследованию подвергнута С.Г. Вышеславцевой темповая роль объема стихового ряда, характера смыкания стихов, стиховых и цезурных пауз, пауз синтактических, словораздела, качественно-звуковой структуры; намечена также проблема «словесной емкости» стиха, открывающая перспективу нового подхода к стиху, более отвечающего художественной реальности, нежели механическое рассечение стиха на стопы; в приложении к статье дается систематический анализ темповых тенденций отдельных трехсложных метров, прецизированный при помощи метрономического измерения.

Думается, что напечатанные в этом сборнике статьи о темпе стиха с достаточной убедительностью доказывают наличие

в стиховой структуре темпового фактора и тем самым расширяют границы стиховедения[95].

Следует отметить, что по одному частному вопросу выводы обоих авторов расходятся: по наблюдениям Г.В. Артоболевского, темп длинных цезурованных стихов приближается к темпу слагающих их полустиший, рассматриваемых как целые стихи; примеры, приводимые С.Г. Вышеславцевой, со значительной степенью достоверности подтверждают противоположный вывод: темп длинного цезурованного стиха оказывается несколько быстрее, чем темп его полустиший, рассматриваемых как отдельные стихи. По-видимому, этот вопрос требует дополнительного исследования. Впрочем, возможно, что некоторую ясность способен внести внимательный анализ приводимых авторами цифровых данных. С другой стороны, обе работы представляют ряд совпадений, — и это служит известной гарантией правильности совпадающих выводов, так как авторы работали независимо друг от друга и пользовались в значительной мере различными методами.

VII.

21. В предшествующих главах речь шла только об искусстве декламации в тесном смысле, об интерпретации стихотворных произведений. Между тем в нашем художественном обиходе существуют и другие виды звучащей речи: прежде всего — интерпретация художественной прозы — так называемое «рассказывание»; это — искусство вполне параллельное декламации в том смысле, что и оно, по крайней мере, в наиболее актуальных своих формах, сводится к озвучению литературного текста, к перенесению в плоскость звучания словесно-художественного произведения, обладающего и вне звучания самостоятельным художественным бытием. Эта общность задачи позволяет уже a priori перенести на «рассказывание» некоторые основные выводы, полученные в отношении декламации. Но, с другой стороны, структурные различия между поэзией и прозой вызывают необходимость особой разработки теории прозаической интерпретации: все, что в теории декламации связано со стихотворной формой, не может найти приложения к «рассказыванию» и, с другой стороны, многие вопросы, не возникающие в области декламации, настоятельно требуют ответа по отношению к ин-

терпретации художественной прозы. Едва ли я ошибусь, сказав, что эстетической теории «рассказывания» пока не существует даже в зачатках: все, что пишется о «рассказывании», отличается узко утилитарным характером; литература вопроса касается только выбора материала, психологии восприятия и т.п. и даже издалека не подходит к проблеме художественной структуры звучащего прозаического произведения.

Особый вид звучащей художественной речи представляет речь сценическая. И она, как декламация, как «рассказывание», сводится к озвучению заранее данного текста. Являясь стихотворной или прозаической, она могла бы использовать выводы теории декламации и теории «рассказывания». Но особые условия, с одной стороны, не позволяют перенести на нее эти выводы целиком, с другой стороны, вызывают ряд вопросов, чуждых «рассказыванию» и декламации.

Сценическая речь, в наиболее типичной своей форме, является речью диалогической, и диалогичность ее отлична от той, которая встречается в «рассказывании» и декламации: диалог на сцене ведется разными лицами; это реальный диалог, а не монологическое повествование о диалоге, и реплики партнеров, как известно, неизбежно подвергаются взаимовлиянию, согласованию в плане художественного построения.

Далее, — и это самая специфическая особенность сценической речи, — речь на сцене служит не единственным, а лишь одним из средств выражения, одним из элементов художественного построения в плоскости особого — театрального, не чисто словесного искусства: речь на сцене сопровождается действием и, в частности, движением действующих лиц, и движения эти, в отличие от декламационной пантомимики, имеют внеположную построению звукового потока мотивировку. В связи с этим и зрительный момент приобретает в сценической речи несравненно более значительный вес. Передовые театры учитывают требование согласования речи с движением, и, само собой разумеется, не может обойти эту проблему и теория звучащей художественной речи.

Наконец, отношение сценической речи к тексту также отличается от того, какое характерно для декламации и «рассказывания»: текст драматического произведения (если оставить в стороне гибридную литературную форму «драмы для чте-

ния») предназначен для разыгрывания и произнесения, всегда снабжен указаниями на действия, производимые говорящим лицом, и нередко — ремарками о способе произнесения той или иной реплики и о речевой манере того или иного действующего лица. Эта особенность ограничивает перенесение на сценическую речь даже самых основных выводов по вопросу о природе речевой интерпретации, полученных на декламационном материале.

Все эти вопросы затронуты в театральной литературе, но систематической разработке не подвергались. Эстетической теории сценической речи пока не существует в той же мере, как и эстетической теории «рассказывания», но кое-какие материалы для нее подготовлены. Однако особая сложность этого вида художественной речи не позволяет рассчитывать на то, что построение теории ее может быть завершено быстро, хотя бы в самых общих чертах.

Еще один объект изучения должна иметь в виду теория звучащей художественной речи. Это — ораторская речь. Едва ли требует особых доказательств мысль, что ораторская речь не укладывается в рамки понятия художественной речи, и что эти две сферы совпадают лишь частично. Однако бесспорно и то, что общая зона, принадлежащая как ораторской, так и художественной речи, весьма обширна. Между ораторской речью, с одной стороны, и типичными формами декламации и «рассказывания», с другой, сразу намечается существенное различие в плоскости взаимоотношения между текстом и звучанием: ораторская речь создается для произнесения и оформляется только в момент произнесения; речевое звучание и, наряду с ним, внешний облик, мимика и жестикуляция оратора служат интегральным фактором ораторской структуры, и только реально произносимая речь обладает всей полнотой существования; письменный текст ораторской речи есть, в этом смысле, искусственный препарат. Связь между текстом и звучанием — по крайней мере, в психологической плоскости — в ораторской речи еще теснее, чем в речи сценической: автор и произноситель здесь сочетаются в одном лице, и творчество оратора необходимо осуществляется на озвученном материале; момент «интерпретации», истолкования общезначного текста, здесь выпадает: ораторская речь принципиально есть речь,

конкретизированная до предела, допускаемого общими условиями языка. В этом смысле ораторскую речь можно сравнить с commedia dell'arte в области театрального искусства и с импровизационными формами «рассказывания».

Нельзя утверждать, что эти особенности ораторской речи никогда не служили объектом специального изучения: напротив, в античной и позднейшей риторике — дисциплине, почти вовсе не представленной в современной науке, — можно найти немало ценного материала. Но ораторская речь стоит в особо тесной, непосредственной связи с формами общественного быта, а общественные формы, в которых разрабатывалась классическая риторика, слишком непохожи на современные для того, чтобы ее положения можно было без оговорок применить к современной ораторской речи. Новая научная литература вопроса очень небогата, но содержит ценные сведения — преимущественно по психологии ораторского творчества; а психология творчества, как мы видели на примере читки поэтов, может служить одним из орудий исследования эстетической природы звучащей речи. Покамест приходится признать, что ораторская речь не имеет эстетической теории, которая учитывала бы роль материального звучания и в то же время удовлетворяла современным научным требованиям и современным формам общественного быта.

22. Мы наметили четыре основных объекта изучения для нашей дисциплины. Из их числа только два — первый и последний — служили до сих пор предметом занятий КИХРа, и первому, декламации — казалось бы, далеко не самому актуальному с точки зрения «социального заказа» — уделял он наибольшее внимание. Такое направление работы нуждается в мотивировке.

Прежде всего продуктивность работы требует соблюдения методологического правила: начинать с простейшего. Стихотворная форма представляет собой наиболее организованную форму словесного искусства; отчетливая, прозрачная композиционная организация в стихе пронизывает словесный материал до мельчайших его атомов; структурная функция отдельных строф, стихов, словесных символов и даже отдельных звуков в стихотворном произведении нередко может быть

прослежена со значительной степенью детальности и достоверности. В силу этих особенностей стих и к декламационной интерпретации предъявляет требование столь же детальной проработки. В результате поток декламационной речи отличается такой степенью закономерности, которую тщетно было бы искать в других видах звучащей художественной речи. Таким образом, декламация представляет для исследования методологические преимущества, которых не даст ни интерпретация художественной прозы, ни сценическая, ни ораторская речь.

Сказанное о сценической речи в достаточной мере характеризует особые трудности ее изучения. В области ораторской речи главную и основную трудность представляет крайняя скудность зафиксированного и в то же время доброкачественного звучащего материала. Речи деятелей Октябрьской революции, записанные на граммофонных пластинках фабрикой «Пятилетие Октября» (бывшая «Советская Пластинка»), такого материала не представляют, и неудача этой записи не случайна: политический оратор, привыкший произносить речи перед обширной аудиторией и постоянно имеющий в виду непосредственный практический результат — воздействие на волю слушателей, — редко бывает в состоянии говорить в рупор граммофона, сохраняя свою обычную ораторскую манеру. В другом месте[96] я попытался вкратце охарактеризовать наличный граммофонный материал и наметить технические условия, при которых запись могла бы дать удовлетворительные результаты. Особой сложностью эта техника не отличается, но применение ее требует известных затрат, и до сих пор она остается не осуществленной.

Серьезной помехой для изучения различных типов звучащей художественной речи служит печальное состояние теории русской речевой интонации. По этому вопросу написаны две-три книги; кое-что сообщается в учебниках декламации и «выразительного чтения»; затронуты вопросы интонации в новейших курсах русского синтаксиса. В этой скудной литературе можно найти ценные указания, но все же сколько-нибудь систематически и в то же время удовлетворительно разработанной теории пока не существует. Правда, за последние годы много пишут об интонации в работах по теории и истории литературы. Однако это мало способствует прояснению и расширению

наших знаний. Термин «интонация» в современной русской поэтике приобрел значение метафорическое, чтобы не сказать метафизическое. Понятие интонации кажется настолько прозрачным, что наши литературоведы не дают себе труда найти для него научное определение. Между тем в действительности они пользуются то одним, то другим значением этого многозначного слова и в конце концов незаметно расширяют содержание этого понятия до отожествления его с понятием стиля. В таком применении «интонация» становится ключом ко всем тайнам стилистики и композиции, отмычкой, вскрывающей самые трудные проблемы литературной эволюции, или, если угодно, волшебным талисманом, служащим для тех же целей. Однако справедливее будет сравнить этот методологический прием с шапкой-невидимкой, успешно скрывающей от исследователя многообразие факторов поэтического стиля и тем самым освобождающей его от кропотливого и подчас нелегкого стилистического анализа. Так, сходство двух поэтических стилей объясняют сходством «интонаций»; но так как «интонация» и «стиль» в этих утверждениях синонимичны, то и самые утверждения представляют собой чистейшую тавтологию; ценность их равна ценности непосредственной художественной импрессии. Аксиомой является утверждение, что исходной точкой всякого стилистического исследования должно служить непосредственное художественное восприятие; однако трудно признать методологически правомерным и плодотворным совпадение конечной точки исследования с исходной его точкой. Освобождая себя от стилистического анализа, представители *тавтологического метода* в русской поэтике в то же время не предпринимают анализа интонационного: их «интонация» не имеет ничего общего с материальным звучанием речи. Поэтому для теории звучащей художественной речи их суждения об интонации являются сугубо бесплодными.

Итак, теории интонации, которая могла бы служить базой для теории звучащей художественной речи, пока нет, и разработка ее является одним из необходимых условий для нормального развития нашей дисциплины. В декламации (если оставить в стороне декламацию натуралистическую, «элементарно-выразительную» в терминологии А.В. Фёдорова) этот недостаток предварительных исследований наименее ощутителен: быто-

вое содержание интонации в звучащем стихе настолько выветривается, абстрагируется, и в то же время отступает на задний план перед моментом построения, что исследователь обычно может удовлетвориться сопоставлением интонационных линий внутри самого произведения, ограничиваясь беглым и поверхностным соотнесением декламационной интонации с нормами разговорной речи. Но другие виды звучащей художественной речи такого ограничения не допускают, и в этом — еще один мотив, побуждающий при нынешнем состоянии теории русской интонации ориентировать исследование преимущественно на стихотворный материал[97].

После всего сказанного уясняется то особое положение, которое при данном состоянии науки и при данных технических условиях исследования принадлежит теории интерпретации стихотворных произведений — теории декламации: звучащий стих как объект изучения представляет преимущества относительной методологической простоты, наименьшей связанности с моторно-зрительными моментами и относительной независимости от норм разговорно-речевой интонации.

23. Не следует однако думать, что, фиксируя внимание преимущественно на вопросах интерпретации стиха, теория звучащей художественной речи подписывает себе testimonium paupertatis*, отказывается от разработки более актуальных проблем, сосредоточиваясь на проблемах меньшего социального значения. Это не так: разработка теории декламации в действительности представляет значительно бóльшую общественную ценность, чем принято думать. Общественный интерес редко распределяется равномерно между поэзией и прозой, но периоды господства той или другой формы словесного искусства сменяются быстро. Нецелесообразно было бы с той же быстротой менять фарватер научной работы, перебрасывать научное исследование от одного объекта к другому, сообразуясь только с интересами сегодняшнего дня: то, что не привлекает значительного общественного интереса сегодня, может завтра привлечь обостренный интерес. В данный момент, продолжающийся уже семь лет, проза в сфере читательского внимания

* Признание слабости, несостоятельности. — *Сост.*

играет доминирующую роль. Но последние два года приносят все новые и новые симптомы возрождения интереса к поэзии. Невероятно, чтобы поэзия, все шире и шире захватывающая в своей тематике революционную современность, все глубже и глубже революционизирующая художественную форму, и в этом смысле значительно опередившая прозу, чтобы поэзия, решительно связавшая себя с социалистическим строительством, в самом близком будущем не восстановила свой авторитет в общественном мнении. Можно не сомневаться в том, что еще до истечения срока пятилетки русская поэзия вернет себе общественное внимание. И к этому, столь близкому моменту, надо готовиться со всей энергией и практикам, и теоретикам словесного искусства. Какова же роль теории звучащей художественной речи, и, в частности, теории звучащего стиха в этом социальном процессе? Диалектика исторической эволюции дает определенный ответ на этот вопрос. Символизм и его непосредственное потомство — акмеизм, имажинизм — эти школы доживали свой век в форме звучащего стиха по преимуществу. В процессе диалектического развития искусство звучащего стиха вступило в стадию антитезиса: тезисом был расцвет интереса к декламации, оборвавшийся семь лет тому назад*. Поэзия революции пока фиксирует внимание на новой идеологии и новой стихотворной технике и не отличает стиховую сущность от декламационной интерпретации. Первый момент нового осознания социальной функции поэзии, диалектически сменивший индивидуалистические настроения поэзии предреволюционного периода, обусловливает отнесение на второй план задачи интерпретационной: произнесение осмысляется не как самоценное искусство истолкования поэтических произведений, а как простое оглашение произведения поэта. Иллюзия тожества между стихотворением и его материально-звуковым воплощением служит необходимой предпосылкой такой концепции. Но яркие произносительные потенции, зало-

* По всей видимости, здесь имеется в виду 1922 год. На заседании КИХРа 10 октября 1929 г. С.И. Бернштейн говорил о развитии звучащей поэзии: «Поэзия с 1922 года перестала привлекать к себе внимание, усилился интерес к прозе, и только два года, опять, у квалифицированной части читателей возродился интерес к поэзии, но уже в несколько измененном виде» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15. Л. 3 об.). — *Сост.*

женные в стихах Маяковского, Каменского, Чичерина, Асеева, Третьякова, Сельвинского и ряда других современных поэтов, и находящие явное отражение в манере их читки, несравненно более разработанной, чем схематизированная читка поэтов предреволюционных, намечают дальнейшие вехи эволюции: после миновавшего уже периода стихового звучания, переживающего поэзию, которую оно интерпретирует, после периода, наивно отожествляющего стих с его звучанием, наступит синтез двух различных и взаимно оплодотворяющих искусств. Будем же готовиться к грядущему синтезу. Ускорить его и в то же время создать для него наиболее плодотворные условия — вот наша задача. Для разрешения ее требуется огромная научно-теоретическая и художественно-практическая работа. Мы должны уяснить, и для теории, и для художественной практики, имманентное взаимоотношение между поэзией и декламацией, раскрыть сущность декламации как особого вида словесного искусства; применяя к произведениям звучащего стиха методы современной поэтики и неизменно учитывая specificum* нашего искусства — материальное звучание, мы должны определить общие признаки декламационной структуры и наметить ее частные типы; наконец, мы должны установить стилистические признаки революционной формы звучащего стиха, формы, соответствующей изменившимся социальным условиям. И разрешая эти многообразные задачи, мы должны непрестанно помнить, что основная задача теории искусства есть задача прикладная и практическая: повысить сознательность художественного восприятия и художественного творчества и тем самым углубить восприятие искусства и облегчить художникам выполнение «социального заказа», предъявляемого им современностью.

* Видовой признак. — *Сост.*

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Ярхо Б.И.* Границы научного литературоведения // Искусство. Журнал ГАХН. 1927. Кн. I. С. 34, сноска 2.

2 *Ginneken Jacobus van*. Principes de linguistique psychologique. Paris, 1907.

3 *Saussure Ferдinanд де*. Cours de linguistique générale. 2-me ed. Paris, 1922.

4 См., главным образом: *Якобсон Р.О.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. 1923; также: *Томашевский Б.В.* Проблема стихотворного ритма // Литературная Мысль. Вып. II. 1923 г.; перепечатано в сборнике статей автора «О стихе». Л., 1929; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

5 *Sievers Eдuarд*. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

6 Ibid., S. 38—39.

7 *Boehringer Robert*. Über Hersagen von Gedichten // Jahrbuch für die geistige Bewegung. Hrsg.: *Gundolf Fr*. und *Wolters Fr*. 2 Jahrg. Berlin, 1911. Эта работа была реферирована и прокомментирована Б.М. Эйхенбаумом — сперва кратко — в статье «О чтении стихов» («Жизнь Искусства». 12 ноября 1919 г. № 290), затем подробно — в докладе «О камерной декламации», читанном в 1922 и 1923 гг. в Институте Живого Слова и напечатанном в сборнике статей автора «Литература». Л., 1927. Последняя работа представляет также значительный самостоятельный интерес как критика «актерской декламации» и краткая, но отчетливая формулировка требований, предъявляемых к декламации природой стиха.

8 В 1921 г. «Голос Блока» [работа была напечатанна лишь в 1972 г. См.: *Бернштейн С.И.* Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 454—525. — *Сост.*], в 1922 г. то же в переработанной редакции, в 1923 г. «Принципы членения речи в декламации современных русских поэтов», в 1924 г. — «Стих и декламация». Последняя из этих работ напечатана (Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927).

9 С чувством удовлетворения констатирую, что это положение некоторыми исследователями ныне признается бесспорным. Так, Б.В. Томашевский в статье «Стих и ритм» (Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 12; перепечатано в сборнике его статей «О стихе». Л., 1929. С. 45), пишет: «Как известно, одно и то же стихотворение без насилия над его эстетической цельностью можно декламировать различно». См. также: *Ярхо Б.И.* Указ. ст., с. 34. Я бы однако пока не решился считать это общеизвестным: теория Сиверса, базирующаяся на обратном утверждении, стоит, мне кажется, ближе и к обывательскому, и к распространенному в научных кругах взгляду; на нем основаны, между прочим, экспериментально-фонетические исследования в области метрики. Не могу согласиться с формулировкой замечания Б.В. Томашевского о том, что «в художественном произведении не всегда заключены полностью указания на голосовое исполнение» (там же): как явствует из дальнейшего содержания этого параграфа моей статьи, я твердо убежден в том, что такие указания принципиально *никогда* не содержатся «полностью» в сло-

весно-художественном произведении вне материального звучания.

10 Теория и методика Сиверса в связи с теорией Эйхенбаума и критикой основных положений обеих теорий обстоятельно изложена в статье Н.А. Коварского «Мелодика стиха» (*Коварский Н.А.* Мелодика стиха // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928), представляющей собой обработку двух рефератов, читанных автором в семинарии по теории звучащей художественной речи в Институте Истории Искусств.

11 Эти положения по вопросу о роли материального звучания в поэзии встали в противоречие не только с работами Сиверса, но и с упомянутой книгой Б.М. Эйхенбаума, ибо отрицательный вывод о заданности в стихотворном тексте конкретных моментов звучания распространяется и на мелодику. Отчетливо сформулировать и обосновать свое расхождение с Б.М. Эйхенбаумом мне удалось только после появления статьи В.М. Жирмунского «Мелодика стиха» (в журнале «Мысль», 1922 г. Кн. 3; перепечатана в сборнике статей автора «Вопросы теории литературы: статьи 1916—1926». Л., 1928).

12 В настоящее время [1929 г. — *Сост.*] фоноархив КИХРа содержит записи читки художников слова, поименованных в следующем перечне:
И. Авраменко
Б. Агапов
А. Адалис
Н. Адуев
П. Азбелев
Г. Алексеев
П. Антокольский
Г. Артоболевский (декламация)
А. Архангельский
Н. Асеев
А. Атьясова (ТИМ)
А. Ахматова
М. Бабанова (Московский Театр Революции)
Е. Бармаш (декламация)
А. Белый
А. Берман
А. Блок
А. Богданова (былины)
Н. Браун
В. Брюсов
З. Бунина (декламация)
К. Вагинов
А. Вашков
В. Вересаев
Ю. Верховский
В. Винников
М. Волошин
В. Всеволодский и его студия (декламация)
С. Вышеславцева (декламация)
П. Гайдебуров (декламация)
Э. Гарин (ТИМ)
Д. Гарман (английские стихи)
А. Гитович
М. Гнесин (музыкальное чтение)
Е. Гоголева (Московский Малый Театр)
М. Голодный
С. Городецкий
А. Гулуев (осетинские стихи)
Н. Гумилев
Н. Дементьев
Н. Дмитриев
Э. Драх (немецкая декламация)
Л. Дюртен (французские стихи)
Э. Дюамель (французские стихи)
С. Есенин
А. Жаров
В. Зайчиков (ТИМ)
Г. Ивакинская (декламация)
Г. Иванов
Е. Иванов
И. Ильинский (ТИМ)
В. Инбер
Ю. Инге
В. Каменский
Н. Казанская-Радлова (декламация)
Э. Каминская (декламация)
В. Качалов (МХАТ I)
В. Кириллов
С. Кирсанов
С. Клычков

Н. Клюев
Н. Коварский
С. Козиков (ТИМ)
А. Коонен (Московский Камерный Театр)
А. Крученых
П. Коренная (сказки)
М. Кузмин
А. Лалаянц (декламация)
Д. Леваневский
М. Ленин (Московский Малый Театр)
Л. Леонов
Б. Лившиц
В. Лидин
К. Липскеров
Б. Лихарев
В. Лозин
М. Лозинский
В. Луговской
Д. Лузанов (декламация)
П. Лукницкий
А. Луначарский
О. Мандельштам
А. Мариенгоф
В. Маяковский
А. Моисси (немецкая декламация)
И. Москвин (МХАТ I)
И. Наппельбаум
С. Нельдихен
И. Новиков
И. Оксенов
Н. Омельянович (декламация)
Н. Оцуп
Н. Павлович
Н. Панов
К. Пападопуло-Керамевс (греческое культовое пение)
М. Папина (причити)
Д. Петровский
Б. Пильняк
А. Плюшков
Е. Полонская
В. Пяст
А. Радлова
З. Райх (ТИМ)
А. Решетов
В. Рождественский
Н. Рождественский (применение речевого голоса в пении)
А. Рубинчик (декламация)
И. Рукавишников
В. Рыжова (Московский Малый Театр)
И. Рябинин (былины)
П. Рябинин (былины)
И. Садофьев
В. Саянов
И. Сельвинский
Н. Серебренникова (ТИМ)
Б. Соловьев
С. Соловьев
Ф. Сологуб
С. Спасский
А. Суриков (былины)
А. Тамамшев
М. Тарловский
Н. Твердынская (ТИМ)
М. Терентьева
Н. Тихонов
Э. Толлер (немецкие стихи)
К. Тренев
С. Третьяков
М. Троицкий
А. Туфанов
Ю. Тынянов
С. Фадеев (ТИМ)
О. Форш
М. Фроман
В. Ходасевич
Н. Церетелли (Московский Камерный Театр)
С. Цвейг (немецкие стихи и проза)
М. Чехов (МХАТ II)
Г. Чулков
А. Шварц (декламация)
Г. Шенгели
В. Шершеневич
М. Шкапская
В. Эрлих
А. Яблочкина (Московский Малый Театр)
В. Яхонтов (декламация)

13 Ср.: *Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации // Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 248—249, а также: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925. С. 30.

14 Описание декламационной структуры последнего стихотворения в интерпретации Моисси напечатано в этом сборнике.

15 *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927.

16 В этом утверждении А.В. Фёдоров мог опереться, кроме моих работ, на замечания Б.М. Эйхенбаума о декламационном ритме (в статье «О камерной декламации», с. 248).

17 Подробнее об этом в «Голосах поэтов». [Эта книга С.И. Бернштейна не была опубликована. Ее рукопись, по всей видимости, была утеряна. — *Сост.*].

18 Посвященная этому вопросу работа А.В. Фёдорова «Семантика декламационной речи» напечатана в этом сборнике.

19 Проблему общего стиля в плоскости звучащей речи я ставлю (но не пытаюсь разрешить) в «Голосах поэтов». В плоскости структуры поэтических произведений к этой проблеме подошел В.В. Виноградов в статье «К построению теории поэтического языка» (Поэтика. Вып. III. Л., 1927). Ближайшая предпосылка его типологизации сформулирована следующим образом: «Формы говорения обычно не раскрыты полностью в сигналах литературного текста. Они лишь интуитивно постигаются в своей идеальной сущности. Но проекция в план звучания неизменно сохраняется...» (с. 13); (также в книге автора «О художественной прозе». Л., 1930. С. 35). Эти мысли полностью совпадают с выводами «Стиха и декламации». В предшествующем абзаце и ниже (с. 24) вопрос о «заложенных» в тексте моментах звучания освещается также в направлении, намеченном в названной моей статье.

20 В статье «Эстетические предпосылки теории декламации» (с. 37) я поставил «вопрос об эстетической допустимости нарочитого несовпадения» между стихотворением и его интерпретацией в композиционной плоскости и предположительно дал на него утвердительный ответ. После работы А.В. Фёдорова гипотетическую его формулировку можно с уверенностью заменить категорическим утверждением.

21 См.: *Сабанеев Л.Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923. С. 18—20.

22 См.: *Saran Franz.* Deutsche Verslehre. München, 1907. S. 98, пункт 14.

23 Я пытаюсь обосновать это положение в «Голосах поэтов».

24 Печатаемый в этом сборнике опыт анализа декламационной композиции не вполне удовлетворяет последнему требованию: описание «Schlaflied für Mirjam» в интерпретации Моисси было одной из тех работ, на критическом разборе которых совершенствовалась наша методология.

25 См. ниже, главу IV.

26 Предварительный опыт типологии декламационных стилей я сделал в докладе о стихотворении Гёте «Mailied».

27 Этому вопросу посвящена работа А.В. Фёдорова (см. выше, § 4).

28 См.: *Krueger Felix.* Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. Leipzig, 1910. S. 15—16.

29 О понятии акцентной системы см. в указанном сочинении Сарана.

30 О понятии акцентного веса см. в указанном сочинении Сарана.

31 Достаточно указать на постоянные споры в области сербохорватской акцентологии о мелодической или динамической природе того или иного акцентного явления. Ср. также: *Брок Олаф.* Говоры к западу от Мосальска. Пг., 1916. С. 9. О психологических причинах этих смешений см.: *Stumpf Carl.* Tonpsychologie. Bd. I. Leipzig, 1883. S. 234 ff., 347 ff., 365 ff.

32 М. Люси (Теория музыкального выражения. Перевод с франц. В.А. Чечотт. СПб., 1888. С. 134) отмечает, что в музыке параллелизм мелодического и динамического движения ощущается как норма.

33 См.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 34—35.

34 Имею в виду русскую и немецкую языковые системы.

35 См. у Jac. van Ginneken'a (Principes de linguistique psychologique. Paris, 1907. P. 287) определение ударения как «большей психической энергии фонемы сравнительно с другими фонемами».

36 Ср. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 96.

37 О различении абсолютного и относительного акцентного веса см. у Сарана в указанном сочинении.

38 *Sievers.* Указ. соч. S. 66. По-русски: *Коварский Н.* Мелодика стиха. С. 29.

39 Об условиях мелодической весомости безударных слогов подробнее в «Голосах поэтов».

40 Существование в немецком языке многочисленных слов с двумя ударениями (чаще всего — с главным и побочным ударением) не вносит в это положение новых принципиальных моментов.

41 Серия дифференциальных камертонов была нам предоставлена Кабинетом Экспериментальной Фонетики при Ленинградском Университете. Возможностью воспользоваться ею мы обязаны заведующему Кабинетом профессору Л.В. Щербе. Считаю приятным долгом засвидетельствовать ему нашу благодарность.

42 В последней стадии этой работы трудность нахождения на пластинке определенных слогов была несколько смягчена, но отнюдь не устранена, применением недавно изобретенного прибора — указателя (Gradzähler) Менцерата.

43 О трудностях оценки данных слухового восприятия в условиях мелодической и динамической подвижности звука и о значении его длительности см.: *Stumpf.* Указ. соч. S. 229, 231—232, 236, 363.

44 *Peters W.E.* Die Auffassung der Sprechmelodie. Leipzig, 1924. S. 59.

45 Говорю только о гласном, потому что общее динамическое впечатление от целого слога неизбежно отличалось бы чрезвычайной зыбкостью. Об этом несколько ниже.

46 При этом необходимо располагать интервалы так, как они воспринимаются, а не по числам вибраций: промежутки между полутонами должны оставаться равными, несмотря на то, что соответствующие числа вибраций будут увеличиваться вдвое в каждой последующей октаве (в восходящем порядке).

47 См.: *Stumpf.* Указ. соч. S. 189 ff; *Köhler Wolfgang.* Psychologische Beiträge zur Phonetik (Archiv für experimentelle und klinische Phonetik. Hrsg. v. *Katzenstein*. Bd. I. 1913. Heft I. S. 16 ff.; *Мальцева Е.А.* Основные элементы слуховых

ощущений // Труды ГИМН. Сборник работ Физиолого-Психологической Секции. Вып. I. М., 1925. С. 30; *Мальцева Е.А.* Абсолютный слух и методы его развития. (Там же).

48 См.: *Kurth Ernst.* Grundlagen des linearen Kontrapunktes. 2. Aufl. Berlin, 1922; применительно к речи — *Peters*. Указ. соч.

49 Ср.: *Томашевский Б.В.* Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль. Вып. II. Пг., 1922. С. 129; также в сборнике его статей «О стихе», с. 15: «Понятие словесного ударения неразрывно связано с представлением о словесной расчлененности речи».

50 *Peters.* Указ. соч. S. 54.

51 Об этом см. ниже. Ср. также мою статью «Опыт анализа словесной инструментовки» (Поэтика. Вып. V. Л., 1929), с. 186—187, примеч. 15.

52 Само собой разумеется, что речь идет об общем напряжении ртовых органов, а не о той специфической напряженности, локализованной в месте образования звука, которая в фонетике служит основанием для различения «напряженных» и «ненапряженных» гласных (по другим сопутствующим признакам — «открытым» и «закрытым», «широким» и «узким»).

53 Следует отметить, что разрешение этой сложной графической задачи удалось нам благодаря тому, что к обсуждению вопроса был привлечен художник Г.И. Гидони, который выполнил и самую графику.

54 См.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 35.

55 О различении композиционной схемы и *композиционных форм* см.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 38—39.

56 По этому последнему вопросу см. отдельные замечания в работе С.Г. Вышеславцевой «О темпе стиха» (напечатана в этом сборнике) и в моей статье «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 32.

57 См.: *Rutz Ottmar.* Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Leipzig, 1911; *его же*. Sprache, Gesang und Körperhaltung. München, 1911. (2-ое изд. в 1922 г.) и другие работы того же автора; по-русски см. *Заседателев Ф.Ф.* Научные основы постановки голоса. М, 1925. С. 47—51; *Шульце Р.В.* Ритм в психологии творчества // Западные сборники. Вып. 2. М., 1924; мои работы: «Звучащая художественная речь и ее изучение», с. 45—46, «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 33, «Голоса поэтов». *Вышеславцева С.Г.* О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л., 1927, с. 49—50; *ее же*. О темпе стиха, § I. О Сиверсе см. ниже в связи с вопросом о звуковом анализе.

58 Можно указать, пожалуй, только работу J. Tenner'a «Über Versmelodie» (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg.: *Dessoir*. Bd. VIII., 1913). Оценку более старой литературы по этому вопросу см. у *Всеволодского-Гернгросса В.Н.* Теория русской речевой интонации. Пб., 1922. С. 102—103.

59 В этом смысле я бы уточнил суждение об «объективном методе», высказанное мною в статье «Эстетические предпосылки теории декламации» (с. 26): данные, полученные при помощи «объективного метода», допускают

истолкование в плоскости функционально-эстетической, — но только путем «субъективной» их проверки и обработки. Следовательно, не случайно, а самым существом «объективного метода» обусловлено «недостаточное внимание» его представителей «к эстетическому вопросу о структуре словесно-художественных произведений».

60 См.: *Риккерт Г.* Границы естественно-научного образования понятий. Логическое введение в исторические науки. Перевод с немецкого А. Водена. СПб., 1903. *его же.* Науки о природе и науки о культуре. Перевод со 2-го немецкого издания под редакцией С.О. Гессена. СПб., 1911.

61 О неизбежности оценочного момента в науках об искусстве см.: *Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства // «Мысль». Журнал Петербургского Философского Общества. Вып. I. 1922. С. 117 сл.

62 *Peters.* Указ. соч. S. 130, 187.

63 Вместо формулы ½ mv^2, где m — плотность воздуха, а v — скорость движения частицы, в фонетике для определения интенсивности звука обычно пользуются величиной v, которая рассматривается как «показатель», «индекс» интенсивности. См.: *Roudet L.* Méthode expérimentale pour l'étude de l'accent // La Parole. Paris, 1899. P. 325—328; *Rousselot Jean Pierre.* Principes de phonétique experimentale. F. II. Paris, 1908. P. 1084—1086.

64 В области языкознания более или менее аналогичные выводы о взаимоотношении «субъективного» и «объективного» методов уже давно сформулировал Л.В. Щерба: см. его статью «Субъективный и объективный метод в фонетике» (Известия Отделения Русского Языка и Словесности Императорской Академии Наук. Т. XIV. 1909. Кн. 4). Сходство выводов представляется естественным, если принять во внимание, что языкознание, как и эстетика, имеет дело с величинами *значимыми*, со *знаками*.

65 Точно так же немыслимо представить структуру музыкального произведения, напр., в виде формул механики, выражающих движения пальцев пианиста; между тем музыкальная наука делает попытки, не вызывающие принципиальных возражений, выразить композицию произведения в математических формулах, базирующихся на данных акустики: см. статью С.А. Дианина «К вопросу о математическом нотописании» (De musica. Временник Отдела Теории и Истории музыки ГИИИ. Вып. II. Л., 1926); Г.М. Римский-Корсаков в докладе, прочитанном в КИХРе, сделал попытку приложить метод С. А. Дианина к выражению ритмо-метрических схем стиха.

66 См.: *Peters.* Указ. соч. S. 67. Ср.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 43, сноска 1.

67 Впрочем, опыт показал, что индивидуальные колебания в этой области достигают значительной амплитуды. Так, напр., В.А. Пяст, принимая участие в моих занятиях, определял на слух соотношения длительности пауз, которые мне удавалось установить только при помощи секундомера. Возможно, что встречается такая степень обостренности чувства времени, которая позволила бы наносить на абсциссу темпоральные данные (конечно, в относи-

тельных, а не абсолютных цифрах) без помощи измерительного прибора.

68 Следует отметить, что термин композиция в том смысле, в каком он применяется в поэтике к литературным произведениям, впервые был применен к декламации Б.М. Эйхенбаумом (О камерной декламации // Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 249).

69 Полагаю, что приоритет в постановке проблемы динамичности стихотворной композиции принадлежит Б.М. Эйхенбауму. Ей посвящена, на мой взгляд, его книга «Мелодика русского лирического стиха» (Пб., 1922 г.). Однако автор сделал всё возможное, чтобы скрыть от читателя за стеной неудачной терминологии действительный предмет своего исследования. Лично я пришел к этой проблеме иным путем — применяя к поэзии сформулированный Б. Христиансеном (Философия искусства. Перевод Г.П. Федотова под ред. Е.В. Аничкова. СПб., 1911) принцип динамичности эстетического объекта.

70 См.: *Христиансен.* Указ. соч. С. 84.

71 Эти соображения и факты, на которых они основываются, вкратце приведены в моих статьях «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 34—36, и «Стих и декламация», с. 14.

72 Эстетические предпосылки теории декламации, с. 34, 35.

73 Реже встречаются декламационные композиции, обрывающиеся на кульминации. Примеры: стихотворение Ницше «An den Mistral» в интерпретации Моисси (по граммофонной записи), «Трамонтана» Вяч. Иванова в интерпретации В.А. Пяста, «Паровоз» Зеленецкого в интерпретации Г.В. Артоболевского (фонографные записи КИХРа).

74 Пример «стоячей композиции» представляет «Анчар» в интерпретации С.Г. Вышеславцевой (фонографная запись КИХРа). Приближается к этому типу «Mailied» Гёте в интерпретации Вюльнера (по граммофонной записи).

75 По-русски краткое изложение в брошюре П.В. Акимова «Введение в полифонию на основе энергетических учений (Ernst Kurth)». Л., 1928. Перевод книги Курта приготовлен З.В. Эвальд под редакцией Игоря Глебова. В русской научно-музыкальной литературе самостоятельно развивает аналогичные мысли И.А. Браудо в статье «К вопросу о логике Баховского творчества» (Музыкознание. Временник отдела музыки ГИИИ. Вып. IV. Л., 1928).

76 Очень немногое из относящегося сюда материала приведено в моей статье «Стих и декламация», с. 14, 17. Подробно об этом в «Голосах поэтов». Ср. также: *Behaghel Otto.* Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen. Leipzig, 1906.

77 Работа напечатана в сборнике «Поэтика». Вып. III. Л., 1927.

78 Краткое и вместе с тем наиболее систематичное изложение метода Сиверс дает в работе «Ziele und Wege der Schallanalyse» (в сборнике «Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für Wilhelm Streitberg». Heidelberg, 1924, и отдельной книжкой). В этой статье приведен перечень предшествующих работ Сиверса, посвященных «звуко-

вому анализу». Более полная библиография в книге: *Ipsen G.* und *Karg F.* Schallanalytische Versuche. Eine Einführung in die Schallanalyse. Heidelberg, 1928, представляющей собой опыт практического руководства и дальнейшего развития метода. В упомянутом сборнике в честь Штрейтберга напечатана статья F. Karg'a «Sprachwissenschaft und Schallanalyse». Изложение и критику метода я даю в работе «Голоса поэтов». См. также переводную статью Р.В. Шульце «Ритм в психологии творчества» (Западные сборники. Вып. 2. М., 1924), мою статью «Звучащая художественная речь и ее изучение» (Поэтика. Вып. I. Л., 1926), с. 45—46, упомянутую статью С.Г. Вышеславцевой, с. 49—51, и ее же статью «О темпе стиха» в этом сборнике.

79 *Ipsen* und *Karg*. Указ. соч. S. 236.

80 *Karg Fritz.* Sprachwissenschaft und Schallanalyse. Heidelberg, 1924. S. 113.

81 Там же. С. 125.

82 Подробнее об этом в «Голосах поэтов». Ср.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 43—44.

83 *Ipsen* und *Karg*. Указ. соч. S. 43

84 *Karg Fritz.* Указ. соч. S. 113. Осторожнее формулирует Сиверс противопоставление «свободного» и «стесненного» произнесения, см.: Ziele und Wege der Schallanalyse, S. 6 (70).

85 «Die Sprachmelodie klettert unerträglich hoch» — довод, не раз встречающийся у Ипсена и Карга.

86 Подробнее — в «Голосах поэтов».

87 *Ipsen* und *Karg*. Указ. соч. S. 46.

88 Там же. С. 235.

89 См.: Стих и декламация, с. 36.

90 На этой предпосылке базируется «звуковой анализ», определяя формы движения непосредственно на основании «правильно» произнесенного текста. Однако и здесь делаются попытки установить связь между моторными особенностями и теми или иными акустическими свойствами речевого звучания.

91 Эстетические предпосылки теории декламации, с. 36, сноска 3.

92 *Вышеславцева С.Г.* Указ. соч. С. 51, сноска 2.

93 Работа напечатана в этом сборнике.

94 Работа напечатана в этом сборнике.

95 Б.В. Томашевский в последних своих работах о стихе («Проблема стихотворного ритма» в «Литературной Мысли». Вып. II. Пг., 1923 г., и особенно «Стих и ритм» в «Поэтике». Вып. IV. Л., 1928 г.; обе работы перепечатаны в сборнике его статей «О стихе». Л., 1929) существенно расширяет пределы традиционной метрики (включая сюда и современную русскую метрику) в духе Сиверса и Сарана. Подводя итог достижениям современной метрики, вращающейся в кругу традиционных вопросов, он констатирует, что «пути современного стиховедения вряд ли можно считать кратчайшими путями к построению общей теории стиха» («О стихе», с. 38). В данной связи в этих статьях Б.В. Томашевского представляет особый интерес расширение понятия метра за пределы распределения словесных ударений, отрицание автономности стоп, учет фразового ударения и «словесной инструментовки», введение

понятия «ритмического импульса» (в расширенном понимании сравнительно с тем, какое излагалось автором в «Русском стихосложении» (Пб. 1923)), кажется, близко подходящего к тому, что мы разумеем под «общей динамикой» и «общим движением стиха». Сомнительными представляются мне формулировки 4 главы статьи «Стих и ритм» («О стихе», с. 45—48). Одну из них я рассмотрел выше (прим. 9). Неудачной кажется мне также его формулировка «проблемы стихосложения»: «В первую очередь встает вопрос об организации фразы в целом, т.е. о создании интонационного отрезка — эталона, который служит мерой членения речи на стихи», и отсюда вывод — «наблюдения над интонацией стиха — первая задача стиховеда». В связи с этим стоит и утверждение, что «реконструировать эстетически валентную интонацию стиха всё же возможно, уже хотя бы потому, что на ней строится стиховая речь, и, следовательно, она существует на самом деле». Сомнения вызывает здесь прежде всего приравнение стиха фразе, т.е. семанто-фонической единице: на с. 57 автор с бóльшим основанием приравнивает стих «прозаическому колону», т.е. дробной части фразы. Далее, с понятием интонации неразрывно связано представление о мелодике, которым в известном словоупотреблении даже исчерпывается понятие интонации. Между тем из рассуждений Б.В. Томашевского (с. 44) вытекает, что существенные с точки зрения стиха моменты фразовой организации исчерпываются: 1) «фразовыми акцентами» и 2) «фразовым членением»; что же касается способов осуществления фразового членения, то он в полной мере учитывает явления взаимной компенсации акцентных факторов и факультативность применения тех или других из их числа (ср. выше § 7). Таким образом, «эстетически валентная интонация стиха» сводится к относительно абстрактному комплексу акцентных признаков, среди которых мелодика может выступать лишь в качестве факультативного фактора акцентного членения. Термин «интонация» вносит путаницу и делает спорными верные по существу замечания. В рассматриваемой статье автор не повторяет своего прежнего утверждения, что «стих любого поэта, независимо от его стиля, обладает своеобразным интонационным распевом» («Проблема стихотворного ритма»: «О стихе», с. 18); если же понятие фразовой интонации, implicite данной в тексте, включает мелодический признак («распев»), то возражением против такой концепции служит моя статья «Стих и декламация».

96 Звучащая художественная речь и ее изучение, с. 51—53.

97 Характерно в этом смысле, что из немалого числа обследованных нами образцов в ораторской речи наиболее благодарный материал представила речь, произносимая с музыкальным сопровождением, потому ритмизованная и, следовательно, относительно близкая к декламационному типу речи.

Семантика декламационной речи

А.В. Фёдоров

Статья публикуется по подлиннику:
ОР РГБ Ф. 948. К. 41. Ед. хр. 6.
Лл. 80—124. — *Сост.*

I.

1. Основной вопрос теории декламации — вопрос о соотношении между декламационным исполнением и исполняемым произведением художественного слова. Вопрос этот имеет два противоположных решения. С одной стороны, в работах по декламации (а также в обывательском представлении) существует ходячий взгляд, согласно которому задача декламации — «правильно», «верно» выражать интерпретируемое произведение. Это значит, что идеалом является адекватность декламационного исполнения — исполняемой вещи; при таком понимании декламатор выступает как «исполнитель» авторского замысла. Такой взгляд предполагает возможность найти «правильное», единственно законное истолкование и исполнение, установить декламационную норму: в самом произведении якобы «дан закон его исполнения»[1]; произведение представляется некой твердой данностью, которую нужно лишь правильно понять и оформить в произнесении; декламационная интерпретация должна быть обусловлена словесным произведением, стоять к нему в отношении непосредственной, прямой зависимости.

Этот взгляд не согласуется с действительностью, с фактом той пестроты и разнообразия, которое наблюдается в области декламации. Ему противостоит другой взгляд, наиболее ярко выраженный в статье С.И. Бернштейна «Стих и декламация», откуда и заимствую следующую формулировку:

> ... мы вправе утверждать, что «закон исполнения» в стихотворении не заложен; и даже более того, что нет единого закона исполнения какого бы то ни было стихотворения: для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных декламационных интерпретаций. Произведение поэта лишь обусловливает известный замкнутый круг декламационных возможностей[2].

Этот второй — ненормативный — взгляд на декламацию предполагает и иной подход к произведению художественного слова, — подход к нему не как к твердой данности, требующей одной определенной расшифровки, понимания в одном определенном смысле, а как к такому образованию, которое в силу

особенностей своей семантики (потенциальной символичности, многозначности) дает возможность различных осмыслений, а следовательно, — и декламационных интерпретаций.

2. Декламация, как искусство интерпретарское — есть искусство, так сказать, «второго порядка»; оно необходимо предполагает соотнесенность с другим искусством — поэтическим, произведения которого служат его материалом и на основе которого развертываются уже специально декламационные приемы. Но декламация не есть простое и пассивное воспроизведение якобы твердой данности, она — форма художественного творчества в области звучащей речи, хотя и оперирующая уже готовым и заранее данным материалом — литературным произведением. Вопрос о характере связи между декламацией и интерпретируемой вещью может решаться различно — в том смысле, что исполнение целиком задано в самой вещи, и в том смысле, что твердой зависимости между декламацией и произведением нет; но все равно остается факт соотнесенности этих двух художественно-речевых рядов (словесное произведение, взятое вне звучания, и его звуковое оформление), нити, которые тянутся от неозвученного литературного произведения к его звуковому оформлению в декламации. Пусть невозможно установить какие-либо прямые соответствия и совпадения между этими двумя объектами, — все же остается возможность и необходимость рассматривать один из них (декламацию) на фоне другого (литературного произведения), в связи с ним[3]. Важно при этом, что соотношение устанавливается не только между двумя объектами, как целыми, но и между отдельными факторами декламируемой вещи, с одной стороны, и декламационной трактовки, с другой.

В чем специфичность звучащего художественно-словесного ряда, его отличие от того же словесного ряда, взятого вне звучания? Наиболее бесспорный, но зато и наиболее общий признак декламационной речи, отличающий ее от неозвученной художественной речи, — это полная материализация ее звуковой структуры, предельная конкретизация ее звуковых данных[4]. Понятие звуковой стороны декламационной речи (как и речи вообще) — понятие сложное, образуемое целым рядом элементов. Среди этих элементов надо различать, с одной сто-

роны, такие, которые могут быть зафиксированы вне звучания и предполагают более или менее твердое звуковое выражение (например, фонемы и словоударение), и, с другой, такие элементы, которые существуют лишь в реальном звучании и которым нет прямого соответствия в неозвученной словесной форме, связи которых с незвучащим заданием являются зыбкими, переменными (таковы: мелодика, темп, тембр, некоторые ритмические особенности и т.п.). Подобный элемент (как, напр., мелодика или акцентный вес слова) большей частью не может быть соотнесен с одним определенным элементом неозвученного произведения, должен ставиться в связь с целым сочетанием факторов: так, мелодика — элемент лишь звучащей речи — соотносится не только с синтаксисом, который якобы сполна обусловливает ее ход[5], но и с семантикой, и с лексической окраской, и с эмоциональным значением слов[6] — недаром мелодика служит средством выражения всех этих факторов проявления мысли в слове. Таким образом, полной определенности не представляет и звуковая сторона поэтической речи — наиболее объективный, казалось бы, ее элемент; и она не задает фиксированных заранее линий, по которым должно пойти исполнение.

Исходя из признака звуковой реализации, можно было бы характеристику всякого декламационного исполнения строить на описании звуковых своеобразий данной декламации (ритмических, акцентных, орфоэпических и эвфонических, тембральных, мелодических и прочих) в их отношении к интерпретируемой вещи и к известным категориям ее элементов. Это описание сводилось бы к учету того, как использованы декламатором звуковые данные произведения (например, его качественно-звуковое строение), какие элементы, вне звучания не существующие и не фиксированные текстом, создаются декламатором, и в какой форме осуществляются эти наслоения. Но такое описание было бы недостаточно.

Звуковые особенности декламации не самодовлеющи. Вступая во взаимодействие со значениями произносимых слов, они служат особому осмыслению их и всего словесного целого: ведь словесный ряд, переведенный в плоскость звучания, уже не равен себе как тексту, как представлению, потому что те или иные фонические средства отягчают слово или словесный комплекс

особыми смысловыми оттенками, конкретизируя значение, суживая его объем, но вместе с тем интенсивируя его содержание[7]. Фонические средства имеют, таким образом, функцию не только исполнительскую, т.е. не только выполняют задание, которое выясняется из словесных отношений, но играют также роль «творческую», в свою очередь отражаясь на словесных отношениях, на их восприятии и осознании.

3. Разработка вопросов декламации страдает обычно известной односторонностью — даже и в том случае, когда к декламации не предъявляется требований «верного», адекватного выражения: почти всегда речь идет о том, как интерпретируемая вещь повлияла на интерпретацию, какое звуковое оформление получили те или иные ее особенности. Если признать звуковые факторы декламации самодовлеющими, не вызывающими каких-либо последствий в иной плоскости (уже не звуковой), то такое ограничение было бы понятно и законно. Между тем, очевиден факт и обратной зависимости: особенности декламации, выраженные, конечно, в качестве звуковых феноменов, сами отражаются на восприятии стихотворения, создают особую декламационную семантику и даже шире — стилистику, не совпадающую с семантикой и стилистикой незвучащих слов. Так встает вопрос уже не о сравнении реально-фонической структуры декламации с соответствующими элементами исполняемой вещи, а о соотношении двух семантических систем: того осмысления, которое создается в данной декламации, и той потенции разных осмыслений, которую представляет неозвученное поэтическое произведение. Декламационное творчество, являющееся одной из форм художественно-речевого творчества вообще, сводится к семантическому преобразованию заранее данного и оформленного материала. «Произведение» декламатора, его индивидуальная трактовка — собственно, есть уже новая художественная данность, имеющая, правда, не вполне самостоятельное бытие. Интерпретируемое произведение по отношению к ней является если не причиной и нормой, то материалом и фоном, на котором воспринимаются слушателем и эстетически расцениваются индивидуальные особенности декламационной трактовки. Сознание этого фона непременно присутствует при восприятии декламации, как бы эта последняя ни оценивалась по

отношению к нему, и как бы ни осознавалась — положительно или отрицательно — связь между этими двумя рядами; этот фон входит в сознание воспринимающего вместе с произносимыми декламатором словами, которые заданы текстом. Роль декламируемого произведения по отношению к декламации сводится к тому, что оно влияет не только на исполнение, но и на осознание воспринимающим декламационной семантики.

4. Конечно, декламационная семантика возникает не сама по себе, не непосредственно; она всецело обусловлена звуковыми факторами декламации: она создается по мере того, как заданный словесный ряд переводится в плоскость звучания. И если некоторые звуковые факторы достаточно четко фиксированы текстом и по природе своей достаточно определенны, то ряд других факторов допускает значительные вариации в произнесении, вызывая тем самым и вариации семантические. Новый смысловой ряд — ряд декламационной семантики — как бы накладывается на ряд заданной семантики, который, так сказать, просвечивает сквозь него, не сливаясь с ним совершенно, но и не выделяясь в нечто самостоятельное. Таким образом, центральной проблемой теории декламации становится проблема декламационной семантики, соотношения двух смысловых систем (семантика произведения в неозвученной речи и семантика его же в звучащей форме, его декламационное осмысление). Взаимодействие этих двух систем может быть охарактеризовано следующим образом.

Поэтическое слово многозначно; в нем заложены различные и множественные смысловые возможности. Слово звучащее, в отличие от слова, взятого вне его звучащей формы, стремится, в пределе, к абсолютной конкретности и определенности; но достичь этого предела оно не может. Смысл произведения, как он дан в словах, которые должен произнести декламатор, воздействует на восприятие слушателя и сам по себе. Конечно, декламатор фиксирует в произнесении одну определенную смысловую возможность, но зачастую она не в состоянии совершенно подавить у воспринимающего представление о других возможностях; эти последние лишь отодвинуты на задний план, но все же влияют на общее осмысление. Выбранная и закрепленная декламатором смысловая возможность лишь пре-

валирует над другими, в силу того, что она оформлена в материальном звучании. В некоторых случаях эта «принудительность» создаваемой декламатором семантики может дойти до того, что другие смысловые возможности окажутся совершенно заглушенными (почти в буквальном значении), дойдут до нулевой степени, так что соотношение двух смысловых систем, присутствие за плоскостью декламационной семантики плоскости заданных значений станет совершенно неощутимым. Однако если соотношение и не ощущается, то не значит, что оно не существует. Материалом озвучения в декламации служат все же слова поэтического произведения — и тем самым в большинстве случаев остается нечто от смысловой множественности, абстрактности, многозначности, присущей словам поэтической речи. Этот смысловой остаток и может оказаться решающим моментом: он противостоит тенденции к конкретизации и определенности, служит фактором расшатки этого более твердого декламационного смысла, колеблет систему закрепляемых декламатором значений. Воздействие заданной семантики на осмысление декламации выражается еще и в том, что, слушая исполнение какой-либо вещи, мы как-то оцениваем его по отношению к тексту, иногда, может быть, даже представляем себе другие возможности интерпретации (хотя бы и в самой общей форме, хотя бы в форме неудовлетворенности данным исполнением). Таким образом, между стилистическим заданием, которое предстоит декламатору, и его звуковым оформлением происходит постоянно взаимодействие. Поэтому исследование должно идти не только от поэтической данности, от формы неозвученной — к декламации, к звучащей речи, но и обратно: от звучащей формы — к стилистике исполняемого произведения, служащего по отношению к декламации материалом и фоном.

Соображения, изложенные выше, в одинаковой мере применимы к произнесению как стихотворных, так и прозаических произведений. В дальнейшем тема работы ограничивается кругом вопросов, возникающих на материале стихотворной речи.

II.

5.1. Прежде чем перейти к непосредственной теме статьи — к декламационной семантике, — необходимо коснуться еще вопроса о соотношении звуковых особенностей декламации со

стилистическим, в частности — фоническим строением стихотворения. Вопрос этот наиболее разработан в литературе предмета; собственно, только его и касаются авторы большинства работ о декламации (поскольку они имеют в виду художественную структуру, а не выражаемые поэтом эмоции), с какой бы точки зрения — нормативной или описательной — ни подходили они к декламационному слову. Что же в звуковом строе стихотворения, как такового, должны мы считать объективно заданным, могущим сполна и в совершенно определенной форме осуществиться в произнесении? Таким абсолютно заданным и объективным элементом можно считать ряд фонем, следующих в известном порядке и складывающихся в слова и далее — во фразы; объективно заданы и определенные оттенки фонем — поскольку они вызваны теми или иными комбинаторными условиями. Ведь всякое изменение заданной фонемы или даже оттенка деформирует слово, затрагивая его привычный смысловой облик; всякое же изменение более крупной единицы речи (замена слова или изменение фразы) не относится уже к области декламационного творчества, а представляет изменение текста, как такового, создание нового текста (безразлично, чем оно вызвано: забывчивостью ли декламатора — фактором внеэстетическим, или сознательным расчетом, как, например, в литомонтаже).

Впрочем, и в области фонематики возможны некоторые колебания. Мы можем констатировать их, например, в декламации немецких актеров. Так, в декламации Моисси и некоторых других встречаются случаи замены одной фонемы другой: например вместо *u* краткого и широкого (слово *Gruss*) произносится *u* долгое и узкое. В декламации Поссарта встречается случай, когда *o* долгое и узкое заменяется *o* кратким и широким (в последнем стихе «Erlkönig'a»* Гёте: «In seinen Armen das Kind war tot»)[8]. Что же представляют собой эти случаи, и не противоречат ли они утверждению о заданности фонем? Думается, что, хотя в произнесении, в материальном звучании, здесь и происходит замена одного звука другим, т.е. появляется не тот звук, который предусмотрен текстом, все же нормальный облик слова не нарушается: фонематическое колебание ощутимо, но суб-

* «Лесной царь» (в пер. В.А. Жуковского). — *Сост.*

ституированная фонема играет роль как бы факультативного оттенка другой фонемы (так, например, *о* и *и* краткие в приведенных случаях воспринимаются как субституты *о* и *и* долгих), и коррективом, под влиянием которого изменение фонемы не ощущается как таковое, служит слово, данное в контексте, и весь этот контекст. Представление нормы, уклонение от которой имеется в данном случае, не нарушается, и отдельные колебания выравниваются благодаря представлению слова и его элементов — фонем. Таким образом, колебания в области орфоэпии возможны в сравнительно узких пределах.

Качественная эвфония, словесная инструментовка стиха, казалось бы, является тоже достаточно определенным элементом — поскольку она дана в фонемах, составляющих слова, и словах, складывающихся в отдельные фразы, и далее — в целое стихотворение. Но в реальном произнесении декламатор имеет возможность выделить одни звуки и категории звуков, подчеркнуть и оттенить их в ущерб другим; отдельные элементы качественно-звуковой стороны стиха могут стать друг к другу в непредусмотренное заданием соотношение (может варьировать степень заметности того или иного звукосочетания, декламатором могут быть применены различные степени громкости, напряженности, произносительной отчетливости для оттенения тех или иных соотношений, и прочее). В некоторых же случаях задаваемые стихотворением эвфонические тенденции могут, при исполнении, противоречить друг другу, даже друг друга исключать, поскольку выделение одних элементов данного построения потребует ослабления других — между тем как в самом стихотворении мы находим сочетание разных тенденций и равновесие их[9].

5.2. Еще меньшую определенность представляет соотношение метрической и ритмической сторон исполняемого стихотворения, с одной стороны, и декламационного ритма, с другой. Если принять распространенное в новейшей поэтике противопоставление метра ритму, то должно будет признать в области декламационной ритмики следующее трехстепенное соотношение: метр стихотворения, как норма, противопостоит реальному его ритму, как некой системе вариаций этой нормы и как величине, для данного конкретного случая фиксированной;

этот же конкретный ритм стихотворения, в свою очередь, противостоит реальному ритму декламации, который является уже предельной конкретизацией и закреплением той или иной из возможностей, заданных ритмом стихотворения.

В сущности, в стихотворении задан лишь принцип ритма, как общий признак стиховой системы. Декламация аритмическая, нарушающая стиховое начало, переносящая стихотворение в совершенно иную систему речи, есть, конечно, нарушение задания, потому что она не считается с объективно заданным эстетическим фактором; ее мы можем квалифицировать нормативно, как эстетически порочное, дефектное образование. В пределах же декламации ритмической могут быть эстетически законны различные трактовки ритма, различные типы оформления ритмических элементов, представляемых одной и той же поэтической данностью[10]. Стихотворением задан метр, как схема и норма, — и то далеко не во всех, а лишь в сравнительно простых случаях (например, в стопном силлабо-тоническом стихе; для большинства форм дольника, а тем более для свободного стиха такой схемы уже быть не может): это значит, что задано место обязательного метрического ударения, которое должно падать на известные слоги. Текст стихотворения дает и большее: указывает и реальное распределение ударений в стихе, расположение слогов ударных и безударных, но и это лишь в сравнительно простых случаях, и притом в довольно общей форме: так, по отношению к многосложному слову, несущему лишь одно ударение, не может возникать сомнения в том, какие слоги безударны, а какой отягчен акцентом; но встречаются — и постоянно — такие ритмо-силлабические конфигурации, где сопоставлены слова, одно из которых несет, например, неметрическое ударение, не уступающее по фонической и смысловой весомости смежному с ним метрическому ударению. Собственно, ритм, который может быть познан из текста, дает только абсолютные величины — слоги ударные и безударные, сильные и слабые элементы, но не может дать достаточных опорных точек для определения относительной силы слогов, т.е. не дает возможности определять, насколько известный ударный слог сильнее или слабее другого ударного же слога. Самое большее, что дает ритм стихотворения неозвученного, — это деление ударений на метрические и неметри-

ческие, а слогов безударных — на занимающие метрически неударенное место и на занимающие место слога ударенного. Но даже и в этом направлении могут быть спорные случаи — в особенности же, если дело идет о стихе свободном или дольнике. Есть попытки (из немецких исследователей — главным образом Франц Саран, на русской почве — В.М. Жирмунский) установить определенную градацию акцентного веса слогов сообразно с их смысловой функцией (Саран[11]) или принадлежностью к той или иной грамматической категории, положением во фразе и положением метрическим (Жирмунский[12]). Но подобные попытки неизбежно нормативны. Реальный акцентный вес слога в его звучании — вес, который может быть соотносим с конкретным весом других слогов, — зависит от конкретных условий осмысления говорящим данного периода речи, от того логического и эмоционального содержания, какое вкладывается в данный элемент. Самая переменность значения, возможность вкладывания в один и тот же словесный знак разных смыслов, разных психологических окрасок, предполагает и переменность тех фонических средств, благодаря которым осуществляется известное значение (в данном случае — характер динамических ударений). Фраза, рассматриваемая как текст, содержит лишь определенные грамматические элементы, неизменное подлежащее, сказуемое и прочее, но во фразе звучащей происходит конкретизация и даже перегруппировка этих элементов: на неизменный грамматический строй, который дается в отношениях слов, как мыслимых, накладывается конкретный индивидуализированный психологический строй.

6. Рассмотренные только что элементы звучания — характер исполнения фонем, выделение тех или иных звукосочетаний и звуковых отношений, наконец, декламационный метр и ритм — соотносятся с совершенно определенными элементами стихотворения: с фонематическим его составом, с организацией фонем по известным «эвфоническим» принципам, с метром и ритмом стиха. До сих пор мы имели возможность сопоставлять определенные явления из области звучания с определенными же явлениями из области заданной речи. Соотношение этих явлений не представляет постоянства, твер-

дости: одна и та же объективная данность заключает в себе возможность различных исполнений — вариаций, колебаний в трактовке. Но еще несравненно сложнее обстоит дело, когда мы переходим к таким фактам декламационной речи, как тембр, темп, мелодика: эти факты уже не могут быть сопоставлены с каким-нибудь одним определенным элементом формально-фонетической структуры стихотворения. Их обычно сопоставляют с фактами смысловой организации речи — например мелодику соотносят с синтаксисом, тембр — с эмоциональной окраской слов и т.п. Но сопоставляемые элементы принадлежат различным сферам речи: один ряд — ряд декламационных явлений (тембр, мелодика, темп) относится к сфере фонической, другой же ряд — ряд соответствующих фактов стихотворной речи — к области смысловой (семантика, лексика, синтаксис), тогда как при сопоставлении ритма декламации с метрической стороной стиха, декламационной эвфонии с заданной эвфонией и фонематикой мы соотносим явления одного порядка — явления звуковые (материально-фонические, с одной стороны, и функционально-фонические, с другой).

В отношении декламационного ритма, декламационной орфоэпии и эвфонии мы можем говорить об использовании соответствующих элементов стихотворения, потому что сопоставляемые факты сводимы друг к другу. В отношении тембра, темпа и мелодики мы можем лишь говорить о претворении стихотворного материала в явления иного порядка, и пути этого претворения, нити, тянущиеся от стихотворения к его озвученному выражению, оказываются очень неясными. Не буду здесь касаться детальнее вопроса о характере связи этих фактов с элементами стихотворения и вдаваться в критику его решений — это завело бы слишком далеко от непосредственной темы статьи. Мне было важно показать, в каком неопределенном отношении к стихотворному заданию находятся такие «объективные» и достаточно фиксированные в тексте элементы, как ритм, эвфония, фонемы. Разбором этих наиболее простых форм отношения и ограничиваюсь, не затрагивая более сложные случаи, — обусловленность тембра, темпа и мелодики, и перехожу к основному вопросу моей работы — вопросу о семантическом результате всех этих звуковых факторов де-

кламации, о соотношении создаваемой декламатором смысловой системы с семантической организацией стихотворения как такового, взятого вне его звучащей формы.

III.

7. При исследовании семантики литературного произведения надо различать две области: 1) семантику *номинативную* и 2) семантику *конструктивную*.

Под номинативной семантикой разумею *отдельные смысловые элементы* (слова и сочетания слов) с *неким реально вещественным, понятийным значением*, складывающиеся в определенный прагматический ряд. Это — смысловые элементы в той форме, как они даны языком и предстоят языковому сознанию поэта и как они воспринимаются по отдельности, будучи выделены в предметной или понятийной плоскости, — слова с более или менее *твердой связью между знаком и значением*, с иллюзией единства звукового символа и объективированного в нем смысла.

Семантике номинативной противостоит *семантика конструктивная — организация смысловых элементов* по известным признакам, имеющая целью *сделать ощутимым особое соотношение ряда знаков и ряда значений*, а также отношение между собой отдельных элементов ряда значений. Конструктивная семантика — это область *тропов*, понимаемых в самом широком смысле, — как принципы пользования значениями, осознанными как нечто отличное от знака.

Семантика художественной речи всегда конструктивна, и, стало быть, слово в художественной речи — всегда троп в указанном смысле. Но не всегда эта конструктивная семантика ощущается как таковая, и троп может быть отрицательным; таковы, например, случаи, когда семантические элементы связаны по признаку их прямых значений или значений узуальных, легко раскрываемых по отношению к содержанию переносных, измененных значений (разумею привычные, традиционные тропы, вроде, например, приемов обязательной перифразы в классической поэтике). Тогда семантика конструктивная как бы совпадает с семантикой номинативной, и художественное произведение воспринимается в плоскости конкретно-вещественных, понятийных смыслов. Восприятие

конструктивной семантики как таковой начинается там, где наступает *разрыв между знаком и значением*, где ощутимым становится соотношение их, как двух разъединенных, неслитых элементов.

Творчество декламатора развивается по отношению к этим двум категориям семантических фактов. Интерпретация семантики может пойти по разным линиям, раскрывая различные аспекты заложенного в произведении смыслового содержания, — аспекты, лишь потенциально намечаемые самим произведением; декламация реализует одну какую-либо возможность, и в пределах этой возможности дает наибольшую конкретизацию, какая только в ее средствах[13]. Попытаюсь наметить основные смысловые установки, встречающиеся в декламации, причем характеристику этих установок придется дать в их чистой форме, далеко не совпадающей с тем или иным из реальных типов декламации. Отдельные типы декламации представляют обычно нечто сложное, сочетание различных моментов, несводимых к какой-либо одной общей тенденции. Впрочем, какая-либо одна тенденция обычно является доминирующей, элементы же других установок являются подчиненными, воспринимаясь на фоне этой основной тенденции декламатора; кроме того, различной является та пропорция, в которой представлены эти побочные элементы, и то отношение, в котором они находятся к доминирующей тенденции.

8.1. Одно из возможных направлений декламационной трактовки — это *раскрытие прямых*, *номинативных значений*, своего рода «популяризация», пояснение их при помощи *реалистически-выразительных средств*; это — форма декламации, которую можно назвать *элементарно-выразительной*, или *элементарно-репродуктивной*, и которая встречается преимущественно в актерской практике. В этой системе декламационной речи исполнитель идет от *реального значения слова* (или словесного комплекса), связываемого с представлением той или иной (обычно элементарной) *эмоции,* — к воспроизведению этой эмоции словом или также еще и жестом. Здесь встает общего порядка вопрос — о связи значения слова с эмоцией, с одной стороны, и, с другой, о соотношении эмоции с тем или иным

элементом звучащей речи, с ее речевым, а иногда и внеречевым выражением (мимика, жест, сопровождающий декламацию).

В слове как таковом (особенно — в слове изолированном) эмоция не «заложена». Есть лишь слова, обозначающие представление той или иной эмоции, служащие, по самому своему значению, названием эмоции. Также более крупные словесные комплексы по своему содержанию могут выражать представление о тех или иных эмоциях (конечно, лишь в очень общей, понятийной форме). Но как обстоит дело с выражением эмоции в звучащем слове? По-видимому, между эмоциональным значением слов и формой звучания не может быть установлено прямой зависимости, как бы логически вытекающей из сути этого отношения. Связь между эмоциональной окраской и ее звуковым знаком — условна. Конечно, формы этой условной связи обнаруживают известную закономерность, известную привычность или повторяемость тех или иных соотношений (напр., более обычное выражение в речи эмоции гнева или радости при помощи тех, а не иных средств, бóльшая употребительность для выражения данной эмоции определенных мелодических и динамических ходов, тембров и т.п.); впрочем, некоторую роль здесь играет, вероятно, и момент физиологической обусловленности.

Декламация элементарно-выразительная, с одной стороны, утилизирует наблюдаемые во внехудожественной языковой практике явления эмоциональной речи, причем сильно утрирует характер реально встречающихся соотношений; с другой же стороны, распространяет средства эмоционального выражения и на такие единицы словесной массы, которые в системе речи бытовой этого выражения не получили бы. Кроме того, эта декламация привносит от себя такие эмоционально-выразительные формы, которых в действительной речевой практике не существует вовсе и которые возникают как результат утрировки выразительных тенденций. Эти условные формы связи между значением и его произносительным знаком легко застывают в штампы, отношение между эмоциональным смыслом и средствами его речевого выражения автоматизуется. Ср. в книге Б. Захавы «Вахтангов и его студия» (Л., 1927. С. 17) следующее место, где характеризуется работа учеников Вахтанговской студии в ее отношении к театральной рутине:

«... молодые актеры <...> уже не декламировали с завыванием, <...> не говорили слово „маленький“ высоким голосом, а слово „большой“ низким...». Здесь охарактеризован случай обнаженно прямого знаменования — притом в самой примитивной форме. Что есть произнесение слова «большой» — низким, а слова «маленький» — высоким голосом, как не иллюстрация, не пояснение того, что ясно и из смысла слова, пояснение при помощи очень элементарного приема — наивный параллелизм между предметным значением и знаком звучащей речи? В этом примере, конечно, дело идет о выражении не эмоционального, но предметного, понятийного смысла слова. Однако предметное значение слова, взятое вне какой-либо эмоциональной окраски или эмоционального отношения к нему со стороны говорящего, не предполагает уже никакого определенного выразительного приема речи. Кроме того, далеко не все элементы предметно-смыслового ряда стихотворения могут требовать определенного эмоционального осмысления, могут быть связаны с какой-либо эмоцией; есть элементы нейтральные, которые не имеют самостоятельного эмоционального смысла и на которые распространяется эмоциональная окраска от их окружения, от соседних более значительных элементов. И если в декламации отдельные элементы, безразличные в эмоциональном отношении, нарочито выделяются при помощи выразительных приемов (всего чаще — посредством тембровых вариаций), если каждое слово является с «выраженьем на лице», то создается несоответствие между ролью отдельного элемента в системе целого произведения и тем значением, которое придано ему как особой единице[14]. Этот сдвиг смысловых соотношений обычно имеет наивно реалистическую мотивировку: как будто предполагается, что для данного значения наиболее естествен, наиболее привычен такой, а не иной выразительный прием. Зачастую в декламации элементарно-выразительного типа создается конкретное сценическое положение, которое и служит фабульной мотивировкой распределения эмоциональных окрасок и выразительных приемов («разыгрывание стихотворения»). Декламационная линия развивается параллельно смене номинативно-семантических моментов; декламатор старается дать соответствие каждому отдельному участку смыслового ряда. Иногда реалистическая мотивировка дается отчасти са-

мим стихотворением, его фабулой и композицией (напр., когда в стихотворении содержится известное повествование или описание и даны речи «персонажей» — в монологической, диалогической и т.д. формах); иногда лирическое стихотворение, представляющее сплошной монологический речевой поток, осмысляется как речь определенного героя, произносимая в определенной обстановке и даже обращенная к какому-либо подразумеваемому лицу. Средства выразительности в этом типе декламации примитивны: широко используются вариации эмоциональных тембров — в грубом соответствии основному (номинативному) смыслу; иногда очень малые единицы смыслового ряда (вплоть до слова) наделяются особой тембровой характеристикой. Имеются и тембро-подражательные моменты: декламатор резко меняет тембровую установку, как бы «воспроизводя» речь того персонажа, от лица которого дается эта речь (в таких стихотворениях, где описательная или повествовательная речь «от автора» прерывается речами других персонажей). В соответствии тем же семантическим условиям располагаются и различные степени артикуляторной напряженности, а также различные степени громкости, выражающие более и менее сильные чувства и страсти. Организация других декламационных средств — темпа, общей динамики, мелодики — в декламации этого типа обычно представляет большую пестроту, лишенную какой-либо закономерности и внутренней упорядоченности. Вообще элементарно выразительная декламация строится на основе речевого голоса и почти не пользуется «напевными» возможностями (Singstimme); даже всякого рода «завывания» и другие подобные приемы выражения сильных чувств имеют большей частью речевой, а не напевный характер.

8.2. Как чрезвычайно показательный признак элементарно-выразительной декламации отмечу ее отношение к стихотворному ритму — и тем самым к стихотворной семантике.

Стиховая речь — это особая среда, в которой изменяется привычное значение слова, в которой слово наделяется новыми значениями и новыми смысловыми оттенками. Это изменение зависит от специфических стиховых условий — метра и ритма, характера ритмики и строфики, от эвфонической организации

стиха (его инструментовки), всей вообще его звуковой структуры[15]. Характер декламационной семантики в сильнейшей степени зависит от того, как декламатор оформляет звуковое строение стиховой речи. Во всех тех случаях, когда эффект стиховности в декламации вовсе пропадает или же значительно ослабляется, когда те или иные элементы ритмической структуры осуществляются недостаточно отчетливо, — всегда происходит известное искажение также и семантики стиха. Благодаря тому, что декламатор не считается с распределением речевого материала по стиховым принципам, нарушаются те семантосинтактические связи, которые существуют между отдельными единицами речевой массы, как расчлененной на ритмические ряды; разделы между теми или иными единицами в такой декламации могут и вовсе не осуществляться, поскольку они не совпадают с приемами членения, применяемыми в данной декламации, — например широко распространенным членением «по смыслу». Вообще весь ритмико-синтактический рисунок подвергается искажению, стихотворение исполняется по чуждым стихотворной системе принципам, вся структура переносится в принципиально отличный речевой (и эмоциональный, психологический) план (известная прозаизация и снижение стихотворного материала, применение к нему принципов бытовой речевой практики). Таким образом, значения слов теряют функцию «высокой речи», отвлеченной и условной системы, какой является стих, ассоциируются с иными системами речи.

Декламация аритмическая — лишь частный случай элементарно-выразительной декламации, и возможна только в ней. Но элементарно-выразительная декламация, даже и в том случае, если ритм — «формально» соблюдается (т.е. ощущается членение на стихи, соотношение рифм, чередование сильных и слабых моментов), все же вообще враждебна стиховому началу, противоречит принципу ритма как фактора «нейтрализации душевных эмоций»[16]. Значение слова в стихе, благодаря тому, что оно дано в некоторой условной речевой системе — системе ритмической, отвлекается от конкретных реалистических эмоций. Та семантика, которая создается в элементарно-выразительной декламации, противоречит семантике стиховой. Реалистичность эмоциональной окраски противоречит лирической эмоции, эмоции зачастую беспредметной, отвлеченной

от конкретных представлений и возникающей именно благодаря ритму. Тем самым, элементарно-выразительная декламация, конкретизирующая смысл слова, навязывающая ему предметно-реалистические оттенки, не может быть согласована с принципом ритма — поскольку та эмоциональность, которая создается ею, в корне отлична от эмоциональной организации стиховой речи.

8.3. Аналогично и звуковая организация стиха — всякого рода повторы и случаи выразительного применения звука — в этой системе декламации выражаются в резко обнаженной форме: декламатор старается дать этим приемам предметно-смысловую мотивировку, или оправдать их как звукоподражание, или придать им известное аллегорическое значение (например, повтор *у* как звука «мрачного» и «грустного», или *а* как звука «светлого» и «радостного» и т.п.). О роли инструментовки в рассматриваемом типе декламации ср. следующее место из статьи Б.М. Эйхенбаума «О звуках в стихе»:

> На «Камышах» Бальмонта, где непрерывно шумит *ш*, на его же «Ветре» с неугомонным *в*, «С лодки скользнуло весло», где только *л* и ни одного *р*, и т.д., в этом [т.е. в особой роли звуков в стихе. — *А.Ф.*] убедились даже профессиональные декламаторы, которые изо всех сил стараются поэтому шипеть в «Камышах» и выть или веять в «Ветре»[17].

Подчеркивание звукоподражательности, предметно-выразительного значения звука Б.М. Эйхенбаум ставит в связь с принципами актерской читки.

8.4. Предложенная характеристика элементарно-выразительной декламации имеет в виду чистый, «идеальный» тип этой декламации, не осложненный примесями других тенденций. У поэтов эта декламационная форма не встречается; ее мы находим лишь в речи профессиональных декламаторов и актеров, притом большей частью декламаторов и актеров старой школы[18]. Понятие актерской декламации отнюдь не покрывается понятием декламации элементарно-выразительной, поскольку актерская декламация старого типа отчасти вытеснена, отчасти же деформирована влиянием иных — новых — систем

декламационной и сценической речи, поскольку получают применение принципы ритмической и музыкальной композиции, и иное значение получают формы эмоциональной выразительности. Некоторые случаи современной «профессиональной» декламации могут быть сближены с декламацией поэтов (о которой — ниже), и, в свою очередь, декламация некоторых из современных русских поэтов обнаруживает тенденции, общие ей с «профессиональной» художественной декламацией (правда, не элементарно-выразительного типа). Некоторые черты элементарно-выразительной декламации могут быть наблюдены и в декламации поэтов, но, правда, они используются здесь иронически и помещены в контрастирующее с ними декламационное окружение, будучи внедрены в систему нарочито-ритмической, напевной, а иногда эмоционально отвлеченной речи (например, в декламации Маяковского или Третьякова). Вообще противопоставление декламации профессиональной, актерской, и декламации поэтов сейчас значительно устарело. Когда впервые формулировалось это противопоставление, имелась в виду декламация актеров старого, рутинного типа, а с другой — декламация лишь поэтов — символистов и акмеистов. В настоящее время с отчетливостью обозначились другие декламационные формы как в пределах профессиональной декламации, так и в декламации поэтов (собственно говоря, намечались они уже и в пору создания этого противопоставления; теперь же их значение настолько велико, что необходимой становится другая классификация декламационных типов)[19].

9.1. Итак, перехожу к тому типу декламации, который условно определялся как *«декламация поэтов»*. Отчасти такое обозначение остается верным. Этот тип декламации встречается лишь у поэтов, но им не исчерпывается декламация поэтов. В свое время, когда имелась в виду декламация лишь символистов и акмеистов, это определение могло быть признано исчерпывающим. Во всяком случае, декламация символистов и акмеистов представляет совершенно особый и характерный тип декламации, который может быть выделен в самостоятельную и единую систему. Его можно определить как *отвлеченно-ритмический* или *минимально-выразительный тип декламации*. Основной принцип этой декламации — *отчетливая*, *едино-*

образная (и даже однообразная) *ритмика* и *мелодика при минимуме выразительно-смысловых*, «поясняющих» значение *средств* (а в идеале — и при полном их отсутствии). Здесь почти отсутствуют тембровые вариации, а тем более — всякие тембро-подражательные моменты. Благодаря устранению элементарно-выразительных, поясняющих, драматических средств создается гладкий, ровный речевой фон, на котором отдельные элементы конструктивно-семантического ряда не выделяются по отношению друг к другу — соответственно своим предметным или эмоциональным значениям. Конечно, полной нейтральности в отношении к смыслу произносимых слов этот речевой фон достичь не может — по общим условиям звучащей речи: факт звучания неизбежно конкретизирует смысл слова[20] — хотя бы и при минимуме выразительных средств. Предметно-номинативный и эмоциональный смысл здесь не влияет на произносительное выделение слов. Если какое-либо слово или словесный комплекс в звучании оказывается заметнее, сильнее, то это вызывается исключительно условиями ритмической и мелодической композиции данного исполнения. Если декламатор проводит в стихотворении определенную ритмическую или мелодическую схему, не варьируя при этом тембра и артикуляторной напряженности, если из одного отрезка стиховой речи в другой повторяется определенный мелодический или ритмический рисунок («связанный тип декламации» в терминологии С.И. Бернштейна), то выделение того или иного слова определяется лишь его соотношением с данной схемой, его положением в метрическом ряде: так, если мелодическое повышение или также и более сильное динамическое ударение должно прийтись на середину стиха, то среднее слово каждого стиха независимо от своего смысла и явится выделенным благодаря лишь тому, что оно занимает данное положение. Декламатор не оказывает предпочтения тем или иным словам по смысловому признаку; ритмико-мелодическая схема проводится независимо от значений[21]. Отдельные элементы выделяются, таким образом, по принципу ритмическому и мелодическому, а не выразительно-смысловому и эмоциональному. Благодаря внеположности смыслу этого ритмико-мелодического принципа, номинативные значения как бы выравниваются в один ряд, оказываются в одной плоскости; зато конструктивная семан-

тика, организация значений предстает с большой отчетливостью, не осложненная, не скрытая примитивно-«поясняющими» средствами. Ритмичность декламации, выделение стихового начала, подчеркивает и выявляет особенности стиховой семантики.

Представление конкретной ситуации отсутствует в декламации этого типа благодаря тому, что нет «разыгрывания»; речевая установка приобретает характер более абстрактный, отрешенный от реалистических речевых ассоциаций. Благодаря единообразию голосовых средств, отсутствию внеречевых приемов (как, например, рыдание, рычание и т.п.), «декламация поэтов» в сравнении с примитивной актерской декламацией в гораздо большей степени дает впечатление единства. Декламационная речь в данном случае является той единообразной средой, через которую воспринимаются вариации в пределах стилистического ряда декламируемого стихотворения. Эти вариации, воспринятые через ровную, стремящуюся к нейтральности среду (единообразно выдержанную окраску декламации), должны выступить выпукло сами по себе, собственным своим значением. Реально это, конечно, невозможно; произнесенное стихотворение никогда не может быть воспроизведено и воспринято в полном отвлечении от звучания и адекватно семантике стихотворения неозвученного. Но, благодаря минимуму выразительных средств и тому, что слова выделяются не «по смыслу», соотношение слов по степени их заметности и силы произнесения не имеет предметно-смысловой, выразительной функции; роль этого фактора скорее абстрактно-семантическая, перенесение смысла слов в особую среду, отрешенную от норм обычной речи. В тех же случаях, когда в пределах стилистического ряда даны контрасты, — тогда контрастирующие элементы благодаря единообразию декламационной окраски оказываются как бы лежащими в одной плоскости, и столкновение стилистических моментов, не подчеркнутое какими-либо внешними голосовыми средствами, должно опять-таки выступить само по себе. Иногда однообразный эмоциональный тон декламации, выдерживаемый по отношению ко всей вещи и более или менее соответствующий ей, оказывается все же в противоречии со смыслом отдельных периодов речи (подробнее об этом — ниже).

9.2. Выше отмечалось наличие в декламации поэтов — точнее, в той ее разновидности, которую можно назвать «связанным типом», — ярко выраженной мелодической схемы. Но осуществление всякого рода мелодических форм возможно на разном речевом материале: на материале речевого голоса (Sprechstimme) и голоса певческого (Singstimme). Определенные мелодические формы (систему повышений и понижений) знает и обычная речевая практика, где этот фактор имеет смысловую функцию: мелодика является одним из факторов интонации в обширном смысле. В декламации встречаемся с двумя типами мелодии: мелодией речевой и мелодией певческой. Основным фоном остается, правда, голос речевой — поскольку декламация есть творчество речевое, а не музыкальное. Но в связи с более интенсивным применением мелодической схемы, разработкой мелодических приемов развиваются и переходы от речевого голоса к певческому: появляются — хотя бы лишь спорадически, лишь в отдельных и немногих периодах речевого потока — элементы музыкальной мелодии. Эти музыкальные моменты бывают произвольны в отношении к смыслу, не мотивируются значениями; зачастую не обнаруживается даже какой-либо связи и параллелизма между переходами от певческих моментов к речевым и сменой значений (в терминологии С.И. Бернштейна — «несемасиологизованный тип связанной декламации»). Благодаря этой произвольности, внеположности смыслу, мелодические и музыкальные приемы декламационной композиции приобретают остраняющий значения характер.

В плане психологии декламационного творчества это появление музыкальных моментов может быть поставлено в связь с движением той абстрактной и беспредметной эмоции, которая вкладывается поэтом-произносителем в стихотворение, с чередованием моментов эмоционального напряжения и разряжения. Но связь эта логически неясна, не может быть выведена из значений слов, и потому впечатление произвольности, а следовательно, и самозначимости этих музыкальных моментов (т.е. независимости от предметных значений) обусловливает известную загадочность, неясность этих приемов. Создается остранение.

Вообще в декламации поэтов есть элементы остранения — именно благодаря той нейтральности и ровности общего рече-

вого фона, о которой речь была выше. Безразличие поэта-декламатора к отдельным словам (выделение не по смыслу, а по положению в ритмическом ряду), расположение их в одной речевой плоскости (однообразный эмоциональный тембр), их произносительное уравнивание, необычность выразительных приемов (например, Singstimme) — все это создает остранение если не отдельных элементов, то всего стихотворения в целом. Отрешенность от норм обычной речи — хотя бы и при произнесении *стихотворения*, т.е. в условной речевой системе, — все же дает эффект необычности; слова, как бы застывшие в одной плоскости, уравненные произносительно, приобретают несколько статический характер. Создается как бы два ряда: следующих в заданном порядке слов, неподвижных и одинаково освещенных, и, с другой стороны, движение определенной ритмико-мелодической линии, которое развивается в систему сменяющихся, различных по силе и качеству элементов.

10. Здесь — в связи с вопросом об остранении — намечается третий декламационный тип — тип *декламации конструктивно-выразительной*, или *остраняющей*. В этом типе наблюдаем создание особой *конструктивной семантики в самой декламации*, как бы декламационные тропы. Декламация этого типа также отрешена от ассоциаций с обычными речевыми нормами, но она уже не является нейтральным, почти абстрактным фоном, на котором дается в голом виде конструктивная семантика самого произведения как такового, не осложненная факторами звукового ряда. То, что в декламации поэтов — декламации отвлеченно-выразительной лишь слабо намечено, здесь проявляется с большой интенсивностью: имею в виду необычность аспекта, в котором дается декламируемое произведение. Декламация становится действенным динамическим фоном, взаимодействие с которым стилистического ряда произведения создает необычный аспект для всего словесного целого; конструктивная семантика, которая создается в подобной декламации, не параллельна семантике текста, вариациям в пределах стилистического ряда, развивается в самостоятельную смысловую систему.

Выразительные средства этой декламации основываются на сложной звуковой, зачастую музыкальной конструкции.

Характер отношения к звуковой стороне стиха роднит этого рода декламацию с декламацией поэтов: принцип ритма является вполне выраженным, всякого же рода музыкально-речевые приемы подвергаются отчетливой и планомерной разработке; они являются несравненно более, чем в декламации поэтов, разнообразными; «принудительности» и «навязчивости», известной механичности ритмико-мелодической схемы здесь нет; то, что в отвлеченно-выразительной декламации поэтов намечено относительно бедно и крайне схематично, почти грубо (подчеркивание мелодической схемы), здесь получает разнообразное, богатое оттенками осуществление.

В некоторых случаях чисто звуковые факторы декламации могут представляться эстетически самоценным звуковым рядом, системой эстетически самодовлеющих голосовых приемов (например, красивый голос, если декламатор обладает таковым, владение разнообразными тембровыми оттенками, построение речевой или также и музыкальной мелодии, ввод моментов Singstimme, как бывает в декламации Моисси, притом иногда безо всякой фабульной, а иногда и эмоциональной мотивировки). Но на самом деле эти факты звукового ряда никогда не бывают самодовлеющи уже по одному тому, что они даны на основе словесного материала, т.е. смысловой системы; функция их — в соотнесенности со смыслом произносимых слов и словесных объединений. Декламация — речевое, а не музыкальное творчество, и поэтому смысл — необходимый элемент слова — ощущается на фоне речевых и музыкальных приемов; он может ощущаться и отрицательно — например, в том случае, если чисто звуковая или музыкальная сторона настолько организована сама по себе, что воспринимается почти самостоятельно, отдельно от смысла произносимых слов, — все же имеется в виду известный смысловой остаток, смутное представление смыслового ряда, заглушенного внешнезвуковыми эффектами. Роль этих голосовых приемов состоит в том, что они создают необычные, совершенно отрешенные от реалистических норм условия для восприятия тех или иных словесных элементов.

Яркие примеры подобных случаев могут быть приведены из декламации Моисси. Так, декламируя стихотворение Гейне

«Belsatzar»* и пользуясь все время речевым голосом, Моисси, дойдя до места, где Валтасар бросает вызов богу и, в частности, до стиха «Ich bin der König von Babylon»** — поет этот стих; пение это не мотивировано смыслом стихотворения, оно никак не требуется содержанием богохульного вызова Валтасара; лишь самовосхищенность героя стихотворения, опьянение своим могуществом является некоторым смысловым оправданием этого ввода певческих элементов; но непосредственной связи здесь нет. Аналогичный пример представляет в исполнении Моисси стихотворение Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam»***, в котором речевой голос декламатора постоянно переходит в Singstimme (правда, здесь это отчасти мотивировано — если не фабулой, не содержанием стихотворения, то жанровым обозначением — «Lied»**** — и предполагаемой ситуацией). Резко выраженный певческий голос дает также начало стихотворения Гёте «Ganymed»***** в исполнении Людвига Вюльнера: первые стихи представляют музыкальную мелодию, опять-таки неоправданную логически; связь между музыкальными моментами и смыслом, по-видимому, имеет чисто эмоциональный характер[22].

Образ, создаваемый «выразительным» декламатором, реалистически конкретен, зачастую прозаичен и вульгаризован, и противоречит, большей частью, стиховому началу; образ, создающийся в декламации отвлеченно-выразительной, декламации ритмической, — есть образ стиховой, но крайне схематичный, даже абстрактный, т.е. отрешенный от каких-либо конкретных реально-«обстановочных» представлений (хотя в роли декламатора и выступает здесь живая биографическая личность поэта); в декламации конструктивно-выразительной, «остраняющей», образ — в противоположность декламации поэтов — является сильно развитым, амплифицированным, но — в противоположность декламации примитивно-актерской — он развит здесь в плане стиховом и символическом; эта декламационная система знает элементы ситуации, но ситуация здесь дана в особом плане — в плане абстрактной, патети-

* «Валтасар» (в пер. М.Л. Михайлова). — *Сост.*

** «Я в Вавилоне бог и царь!» (в пер. М.Л. Михайлова). — *Сост.*

*** «Колыбельная для Мириам» (в пер. Р. Дубровкина). — *Сост.*

**** «Песня». — *Сост.*

***** «Ганимед» (в пер. А.И. Кронеберга). — *Сост.*

ческой эмоции, совершенно отличной от обычных эмоциональных средств примитивной актерской читки.

Выразительные средства остраняющей декламации окрашены совершенно иначе, чем в декламации примитивно-выразительной: они здесь не имеют конкретно-вещественного, «ситуационного» значения; эмоциональная насыщенность этой декламации очень значительна; дело в том, что выразительные приемы здесь важны не столько в отношении качества или содержания обозначаемой ими эмоции (т.е. радости, гнева, любви, печали и т.п.), сколько в отношении ее интенсивности, за которой иногда теряется предметное значение данной эмоции; важно здесь ощущение смены эмоций, чередования различных степеней их напряженности, их силы — вообще, построения эмоции, ее композиционного оформления. Наличие композиционного построения и отличает этого рода декламацию от декламации поэтов.

Эта доминирующая роль эмоциональной композиции отчетливо выступает в декламации Моисси: так, «Mailied»* Гёте, радостное любовное стихотворение, в его исполнении воспринимается почти трагически — благодаря чрезвычайному пафосу, чрезвычайной интенсивности в выражении эмоции; другое исполнение этой же вещи — у Людвига Вюльнера — имеет совсем иной характер: там преобладает элементарно-выразительная тенденция, стихотворение разыгрывается, и в результате этого разыгрывания оказывается прозаизованным и сниженным, композиционно упрощается, но зато предметное значение эмоции, выражающей тему стихотворения — любовь, радость, восторг, — здесь совершенно отчетливо[23].

Смена интенсивных эмоций, чередование моментов напряжения и разряжения в конструктивно-выразительной декламации зачастую не имеет никакой тематической мотивировки; может быть наблюден даже известный произвол в отношении к тематике, к фабульным значениям, нет прямых соответствий эмоциональной окраске отдельных отрезков речи и всего словесного целого, но зато наблюдается большáя закономерность в отношении композиционных и обще-стилистических особенностей декламируемой вещи (в частности, смена моментов

* «Майская песня» (в пер. А. Фета). — *Сост.*

напряжения и разряжения может быть параллельной движению композиционной линии стихотворения, системе композиционных членений). Что касается остраняющего действия некоторых звуковых (в частности, — музыкальных, певческих) приемов, то оно не упраздняется (а только ослабляется — и то, может быть, в небольшой мере) даже и в том случае, если есть возможность найти этим приемам тематическую мотивировку. Так, в исполнении Моисси стихотворения Гёте «Der Gott und die Bajadere»* есть стихи, которые декламатор поет, и это пение стоит в связи с тем, что содержание данных стихов — погребальное пение браминов; но эта фабульная мотивировка не уравновешивает степени заметности моментов Singstimme, эти моменты воспринимаются в своей звуковой и смысловой самозначимости; мотивировка почти теряется; во всяком случае, эти музыкальные приемы лишь в очень слабой степени имеют значение драматическое, подражательное, значение средств, воспроизводящих какую-либо фабульную ситуацию.

11. На этом прерву характеристику (к сожалению, схематичную и слишком, может быть, общую) декламационных типов. Еще раз подчеркну, что это, в сущности, не реально встречающиеся типы, а вернее — *тенденции*, *принципы смысловой установки*. В чистой форме эти тенденции встречаются редко; в той форме, в какой они охарактеризованы мною, они являются, в известной мере, абстракцией. В действительности чаще всего встречаем сочетание и смешение разных установок: так, в декламации поэтов находим моменты, когда используются самоценные звуковые эффекты, «напевные» возможности (Singstimme), которые не вызываются прямым смыслом слов и остраняют семантику, делают ее «символической» (например, у Мандельштама в исполнении стихотворения «Отчего душа так певуча...»[24] появляется определенная, очень ярко и последовательно выраженная музыкальная мелодия; некоторые стихи прямо поются; смысл слов, их эмоциональная окраска этого вовсе не требует, хотя и не исключает этой возможности; во всяком случае, эта возможность в тексте не «заложена»; однако использование этой возможности отражается несомненно на семантике, обуслов-

* «Бог и баядера» (в пер. А.К. Толстого). — *Сост.*

ливая ее остранение). Мы встречаем очень интенсивную «выразительность», представляющую все же декламационный троп, — в патетической речи Маяковского. В декламации Третьякова (стихотворение «Боженька») имеем случай наблюдать, как элементы примитивно-выразительной речи используются в связи с высоким, патетическим, даже героическим декламационным строем: правда, в этом случае эта элементарная выразительность является стилизацией, условностью; она художественно мотивирована, потому что дана в ироническом применении (декламатор, так сказать, не «всерьез» пользуется этой декламационной возможностью, подчеркивает ее условность); она даже остранена, благодаря связи с окружением (патетическим, «высоким»).

Таким образом, перед исследователем декламационной речи встает задача: определить в каждом отдельном исполнении основную, преобладающую тенденцию и ее соотношение с элементами других смысловых установок, отметить существование переходных типов и большую или меньшую степень выявления того или иного типа.

IV.

12. Критерий, положенный в основу классификации декламационных типов, — это характер соотношения между семантикой декламационной и семантикой заданной, иначе — между стихотворением произносимым, звучащим, и тем же стихотворением, взятым вне его звучащей формы. Типы этих соотношений могут варьировать в очень широких пределах. Является вопрос: что же общего и неизменного может быть наблюдаемо в разных случаях соотношения между семантикой декламационной и семантикой заданной? Этот общий и постоянный признак сводится к следующему: словесный смысл, как бы ни варьировали формы его восприятия и выражения, вернее даже не смысл, а принцип смысла, т.е. некоторое общее, может быть, далеко неопределенное и крайне емкое значение, — принцип осмысленной речи — является тем обязательным, принудительным, постоянным фоном, который — поскольку декламация состоит в произнесении слов — никак не может быть вытравлен и оказывает свое действие при восприятии стихов. То же, но, правда, с известными ограничениями, может

быть сказано о синтактической структуре, вообще — о синтактических формах речи. Синтактическая форма фразы или предложения сохраняет некоторую долю самостоятельности и независимо от способов ее звукового оформления. Правда, сохраняет она эту независимость лишь до известных пределов: так, какое-либо слишком значительное членение может совершенно видоизменить облик фразы или предложения (если, конечно, фраза допускает членение на какие-либо смысловые единства, представляющие некоторое целое). Но если звуковые средства оформления фразы не слишком решительны по отношению к ее смыслу, тогда, несмотря на то, что осуществлена та или иная ритмико-интонационная линия, все-таки фраза может быть воспринята и сама по себе, помимо данной материально-звуковой формы — поскольку самим произведением заданы слова, находящиеся друг с другом в определенной синтактико-смысловой связи. Новое синтактическое осмысление не вытесняет до конца осознавание заданной синтактической формы, но колеблет ее, делает неопределенной, двойственной.

Приведу пример — из декламации Блока. В стихотворении «Пляски смерти» (1. «Как тяжко мертвецу среди людей...») два стиха

За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова...

содержат совершенно отчетливое повествовательное предложение, которое дано в форме узуального обращения к читателю. В чтении самого Блока в слове «слышишь» появляется мелодическое повышение, так что предложение приобретает как бы вопросительный характер; правда, произнесение конца фразы не вполне удовлетворяет интонации вопросительного предложения, однако повышение на слове «слышишь» настолько намечает линию вопросительной интонации, что возникает борьба двух синтактических осмыслений (осмысления его 1) как повествовательного и 2) как вопросительного). Вопросительность в разбираемом случае вовсе не задана текстом, но строй этого предложения и характер его связи с соседними фразами таков, что допускает вопросительный смысл. То обстоятельство, что вопросительность выражена в звучащей фразе, хотя и в форме незавершенной тенденции, имеет

определенные семантические последствия: ни то, ни другое осмысление не побеждает, и фраза дается с колеблющейся, расшатанной интонацией, которая колеблет и ее синтактическое осмысление слушателем. Это — случай, когда фраза в произнесении получает не ту синтактическую форму, в которую она облечена вне звучания.

Другой пример соотношения синтаксиса и реальной интонации — из конструктивно-выразительной (художественно-творческой) декламации: в стихотворении Гёте «An den Mond»* в исполнении Моисси встречаем несовпадение между заданным членением и тем оформлением в интонации, которое дает ему декламатор[25]. Вот текст строф VI—VIII (стихи 21—32) этого стихотворения:

VI. 21. Rausche, Fluss, das Tal entlang,
22. Ohne Rast und Ruh,
23. Rausche, flüstre meinem Sang
24. Melodien zu!

VII. 25. Wenn du in der Winternacht
26. Wütend überschwillst
27. Oder um die Frühlingspracht
28. Junger Knospen quillst.

VIII. 29. Selig, wer sich vor der Welt
30. Ohne Hass verschliesst,
31. Einen Freund am Busen hält
32. Und mit dem geniesst...

Лежащая в середине этого отрезка строфа VII (ст. 25—28) представляет собою придаточное предложение временного значения, подчиненное сочиненным между собой предложениям, составляющим VI строфу (ст. 21—24); VII строфа замыкает данное синтактическое целое; строфа VIII начинает новое синтактическое движение. В исполнении Моисси происходит полная перегруппировка этих синтактических связей. Строфа VI оказывается синтактически оборванной («интонация многоточия») благодаря 1) резкому повышению, усилению и растяжению на слове «Melodien», 2) небольшой паузе, отделяющей ее от следующей строфы. VII строфа начинается при резком изменении

* «К месяцу» (в пер. В. Жуковского). — *Сост.*

тембра тихо, на низкой тесситуре («Wenn») и постепенно повышается и усиливается; последнее слово строфы («quillst») хотя и понижено сравнительно с предпоследним («Knospen»), однако не в достаточной мере для того, чтобы создать эффект заключения: напротив, относительно высокое положение его вызывает ожидание продолжения; в качестве такового воспринимается начальное слово VIII строфы («Selig»), пониженное сравнительно с последним словом предыдущей строфы («quillst»), наделенное весьма значительным динамическим весом и чрезвычайно растянутое. Таким образом, начало нового синтактического движения перенесено с VIII строфы на VII; VIII же строфа продолжает движение, начатое в предыдущей строфе; даже весьма длительная пауза, разделяющая эти строфы, не в состоянии разорвать связь между ними. В результате, VII и VIII строфы как бы ставятся в отношение препозитивного придаточного и постпозитивного главного предложения. Однако не совсем упраздняется и заданное текстом соотношение строф — благодаря тому, что дан словесный смысл, поддержанный в декламации сильной паузой между строфами: так создается интонационное колебание, благодаря которому происходит расшатка и синтактического осмысления данных композиционных связей.

Синтактические и композиционные формы, таким образом, тоже служат известным фоном для восприятия декламационных особенностей, но этот фон далеко не так устойчив, как предметное значение слова, и применение тех или иных интонационных приемов может значительно расшатать заданную ритмико-синтактическую схему.

13. При характеристике декламационных форм все время приходится иметь в виду соотношение двух рядов: заданного стихотворного материала и его декламационного оформления; эти два ряда должны быть дифференцируемы по отношению друг к другу. Но и словесное образование, взятое вне его звучащей формы, тоже не представляет единства составляющих его элементов; в нем тоже дано соотношение двух рядов: 1) ряда значений — определенных содержаний сознания, смысловых категорий, представлений или понятий, требующих объективации, закрепления в слове, и 2) ряда знаков — слов, «выражающих» эти значения. Всякое слово представляет не единство, а соотно-

шение этих двух элементов (значение и звуковая форма, с которой ассоциировано это значение), но в обычном, практическом языке это соотношение не ощущается: возникает иллюзия единства. В литературной системе, особенно в стихе, соотношение это становится ощутимее: правда, здесь дело не только в соотношении звуковой формы с тем или иным реальным значением (т.е., например, с представлением той или иной вещи или тем или иным понятием), но нередко в соотношении нормально-лексического значения, являющегося в данном случае знаком, и стоящего за ним иносказательного, прямо не выраженного смысла. Соответственно различным формам соотношения в стихотворной речи смысла и знака (не только звукового, но и лексического) открываются также и в речи декламационной различные формы связи между смысловой окраской декламации со смысловыми формами заданного стихотворения. Формы этих соотношений нуждаются в классификации.

14. В семантике стихотворения (рассматриваемого вне звучания) возможны следующие две основные формы соотношения между рядом знаков и рядом значений: I. *соответствие знака смыслу*, ровное развитие этих двух одинаково окрашенных рядов, и II. *контраст между знаком и смыслом*, противоположность их в каком-либо отношении.

В пределах формы контрастного соотношения смысла и знака могут быть намечены дальнейшие подразделения. Так, встречаются 1) контрасты между лексическою и фразеологическою окраскою более или менее обширного ряда знаков, с одной стороны, и психологической окраской ряда значений, с другой, и 2) контрасты лексико-семантического характера между отдельными периодами последовательного ряда знаков, в результате которых, отражая их, ряд значений тоже получает особый оттенок двойственности.

Контраст первого типа (между знаком и значением) можно назвать внутренним контрастом — *контрастом внутреннего отношения*: сюда относится, например, контраст между трагическим смыслом и разговорным, фамильярно окрашенным, сниженным оборотом речи, выражающим (и снижающим) этот смысл; в подобном случае с трагическим смыслом контрастирует вульгарная лексическая окраска ряда знаков или общая

стилистическая тональность, которая вызывается иногда таким фактором, как метр, вернее, — эмоциональный колорит той или иной метрической формы (например, четырехстопный хорей плясового характера, противостоящий трагическому словесному содержанию стихотворения).

Другой тип контраста — *контраст рядоположных элементов*, контраст в пределах ряда знаков — представляет собою сталкивание слов или более значительных единиц словесной линии, вплоть до целых строф или групп в несколько стихов, резко противоположных друг другу в каком-либо отношении, — по предметному значению, по лексической окраске, по эмоциональному тону. Этот второй тип контраста — контраст рядоположных элементов — представляет, в свою очередь, две разновидности: 1) единообразно окрашенный период (например, трагический, патетический, вообще — высокостильный), без контраста значения и лексической окраски, противопоставлен периоду, окрашенному тоже единообразно, но по-иному (например, комическому, вульгарному или просто разговорному); 2) период, окрашенный единообразно (например, серьезно, трагически), противостоит периоду внутренне-контрастному; в последнем случае ряд значений обоих периодов, как целое, в сочетании с рядом знаков единообразно окрашенного периода противостоит лексической или обще-стилистической окраске ряда знаков в периоде внутренне-контрастном; или наоборот: лексическая и фразеологическая окраска ряда знаков обоих периодов в сочетании со смысловым рядом единообразно окрашенного периода противостоит смыслу внутренне-контрастного периода.

15. Если проецировать эти различные формы лексико-семантических соответствий и контрастов в плоскость декламации, соотнести их с декламационными средствами эмоционального выражения, то получим схему соответствий и контрастов между заданной речью и декламацией. Вот возможные случаи:

I. Стихотворение (или определенная его часть) представляет единообразно выдержанную окраску, *соответствие ряда знаков и значений*, и единообразие стилистической окраски ряда знаков (т.е. отсутствие структурных контрастов).

а) В декламации этому может соответствовать *единообразно выдержанный эмоциональный строй*, причем здесь представля-

ется две возможности: 1) или этот единообразный эмоциональный строй находится в прямом соответствии единообразной же эмоциональной окраске словесного ряда — частый в декламации поэтов случай (так, например, бывает в декламации Ахматовой, где скорбно-патетический характер большей частью соответствует предметному и эмоциональному содержанию стихотворений, — например, «Когда в тоске самоубийства...», «Как велит простая учтивость...», «А! это снова ты. Не отроком влюбленным...» и др.; такой же характер соответствия имеет в чтении Гумилева соотношение между вложенным в декламацию пафосом и словесным содержанием стихотворения — в таких, например, стихотворениях, как «Рабочий», «Канцоны», «Дракон» и др., то же самое — в декламации Блока); 2) или происходит обратное: это эмоциональное единообразие оказывается иного порядка, чем единообразие текста, вступает в противоречие с ним: так, безразличному в эмоциональном отношении или даже «радостному» смыслу слов может противостоять трагическая эмоциональная окраска декламации; последнее нередко встречается в декламации Ахматовой: так, в некоторых случаях, в моменты описательные, безразличные в эмоциональном отношении, или в стихотворениях с иным чувственным тоном — более «радостным» и «светлым» — ее обычный скорбно-патетический тон контрастирует со смыслом произносимых слов; такие — чисто описательные, «контрастирующие» — стихи, как

Перо задело о верх экипажа...

или:

И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский лес...

или:

И орла Екатерины
Мы узнали: это тот...*,

* Процитированные строки отличаются от напечатанных редакций («И орла Екатерины / Вдруг узнали — это тот!») стихотворения А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...». Расхождение, по-видимому, связано с тем, что А.В. Фёдоров цитирует в статье стихотворение в авторском чтении по фонографной записи, имевшейся в собрании КИХРа. — *Сост.*

произносимые трагически-медитативным тоном, получают двойственный смысл, дают ощущение разнобоя. Впечатление контраста создает нередко декламация Маяковского: напр., контраст между патетическим тоном декламации, с одной стороны, и гротескным стилем и тематикой, с другой (стихотворение «Военно-морская любовь»).

б) Единообразной окраске стилистического ряда может соответствовать в декламации *контраст рядоположных элементов* — переходы от одного эмоционального тона к другому, контрасты между отдельными периодами речевого потока и т.п. (тогда как текст по своему строению и эмоциональному колориту единообразен). Этот случай встречается в актерской декламации и стоит, по-видимому, в связи со стремлением психологически интерпретировать текст, т.е. найти как можно больше оттенков, разграничить их как можно резче, подчеркнуть голосовыми переходами; зачастую стихотворение, представляющее эмоциональное единство, дробится на ряд мелких периодов, и каждый из этих периодов характеризуется своей эмоцией, отличной от эмоции смежного с ним периода[26].

II. В стихотворении дан *контраст внутреннего отношения*: стилистическая окраска словесного ряда контрастирует со смыслом.

В декламации возможны два случая: а) или декламатор, выдерживая единообразие эмоциональной окраски, дает *соответствие лишь одному из контрастирующих элементов*, которые лежат в разных плоскостях — словесной и внесловесной, психологической, т.е. или «внешнему знаку», или значению[27]; б) или же декламатор создает в произнесении контраст рядоположных элементов, *чередование контрастирующих окрасок*. Конечно, полного соответствия тут быть не может: ведь контрастирующие окраски здесь чередуются, следуют друг за другом во времени — тогда как в самом стихотворении контрастируют одновременно и параллельно развивающиеся ряды, лежащие в разных планах (словесном и внесловесном). Здесь не могу сослаться на какой-либо достаточно яркий пример из декламационного материала, мне известного (случай этот — несколько исключительный и встречается, по-видимому, редко), и потому позволю себе привести пример воображаемый. У Иннокентия Анненского есть стихотворение «Зимний сон», представляю-

щее собою резкий контраст между темой и ее стилистическим оформлением. Вот начало его:

Вот газеты свежий нумер,
Объявленье в черной раме:
Несомненно, что я умер,
И, увы! не в мелодраме.

Шаг родных так осторожен,
Будто все еще я болен,
Я ж могу ли быть доволен,
С тюфяка на стол положен?

День и ночь пойдут Давиды,
Да священники в енотах...

Мотив стихотворения для Анненского обычный — смерть, и отношение поэта к нему — трагическое (особенно ярко сказывается оно в предпоследней строфе стихотворения). Но плясовой хореический ритм, стоящий, по-видимому, в связи с постоянством женских рифм и перекрестной рифмовкой, элемент тривиальной шутки, нарочитая прозаичность некоторых оборотов («Я ж могу ли быть доволен, С тюфяка на стол положен», или: «Несомненно, что я умер, И, увы! не в мелодраме») — все это противостоит трагизму темы. Перед декламатором стихотворения открываются три возможности: 1) он может дать соответствие трагической эмоции, заложенной в стихотворении, продекламировать эти начальные строфы так, чтобы эмоциональный тон его декламации контрастировал со стилем; 2) он может дать соответствие стилистической стороне стихотворения — подчеркнуть плясовой характер хорея, оттенить шуточные, разговорные моменты — тем самым эмоциональная окраска декламации станет в противоречие с темой, с основным смысловым мотивом; 3) наконец моменты трагизма и моменты шутливого отношения к теме могут чередоваться в декламации: одни стихи будут продекламированы так, другие иначе — получится контраст рядоположных элементов[28].

III. В стихотворении дан *контраст рядоположных элементов*, т.е. отдельных периодов словесного ряда, протекающих в одной и той же плоскости.

а) В декламации возможно *единообразие* на всем протяжении декламируемой вещи (или определенного периода ее), т.е. соответствие лишь одному из контрастирующих элементов. Это — случай, частый в декламации поэтов, которые, как отмечено выше, не подчеркивают смены эмоций или эмоциональных оттенков соответствующими голосовыми переходами, сменой декламационных приемов, не выделяют их; поэт не считается со сменой предметных значений. Так, в стихотворении Мандельштама «Домби и сын» в чтении автора момент высшего эмоционального подъема приходится на последнюю строфу:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь...

Предпоследний стих («И клетчатые панталоны»), в предметном и лексическом отношении несколько выделяющийся из окружения, произносится так же, как и окружающие стихи, — эмоциональная окраска не меняется. Но возможно и другое соотношение декламации и текста.

б) Рядоположному контрасту текста может в декламации соответствовать *смена*, *контраст* голосовых и эмоциональных приемов выражения. Примером может служить «Гимн судье» Маяковского в чтении автора[29]: в самом стихотворении дан контраст между первыми девятью строфами с их своеобразной гротескно-обличительной патетикой, с их гротескной гиперболичностью, которая приподымает стиль, и последней строфой с ее спокойной бытовой фразеологией:

А знаете, все-таки жаль перуанца.
Зря ему дали галеру...

В чтении Маяковского этому контрасту соответствует перемена речевого строя — от повышенного эмоционального тона, от патетической речи поэт в последней строфе переходит к иной, более обычной, бытовой манере, к фамильярно-разговорным интонациям (между прочим, укажу, что и заглавие стихотворения — слова «Гимн судье» — произносятся тем же бытовым голосом, что и последняя строфа, так что получается своеобразная кольцевая композиция)[30].

Богатый материал для этого рода декламационных контрастов могут представить такие поэты, как Некрасов, Гейне, тот же Маяковский — поэты, в чьих стихотворениях в большом числе встречаются переходы от одного стилистического строя к другому — от патетического или сентиментального стиля к стилю гротескному, к стилю шутки, к тривиально бытовой фразеологии, к пародии, к фельетону. И декламационные контрасты при исполнении подобных вещей будут оправданы стилем и композицией, потому что они будут соответствовать изменениям стиля, композиционному движению, а не только эмоциональной окраске «содержания»; оправдание этих эмоциональных переходов в декламации заключается в том, что тот или иной стилистический строй речи имеет определенные эмоциональные ассоциации, связь с тем или иным эмоциональным представлением.

Иначе обстоит дело в чисто лирических стихотворениях, развитие которых происходит в одной стилистической плоскости, — без переходов и контрастов; если декламатор вносит контрасты в такие стихотворения, то это обычно имеет психологическую мотивировку в движении темы, в «содержании» (напр., смена чувств радости, горя, гнева, любви и т.д. и т.д. — при одинаковой стилистической окраске) и не соответствует стилистической композиции.

Использование разных форм отношения между декламацией и заданным смыслом, сочетание различных возможностей создает определенные смысловые эффекты. Так, смысл слов, преломленный и воспринятый через систему контрастирующих с ним декламационных приемов, тем самым остранен и поколеблен; если же данный период декламационного потока речи, контрастирующий с «заданным» смыслом, контрастирует также и со смежными периодами декламационного движения, то сеть контрастов расширяется еще более, распространяет свое «остраняющее» действие на те или иные смысловые элементы; элементы смыслового ряда, проецированные на контрастирующие с ними и между собою периоды декламационного движения, являются как бы расположенными в разных плоскостях, требуют разных «измерений в глубину».

16. При классификации возможных случаев соответствий и контрастов надо, таким образом, иметь в виду степень и характер их мотивированности самим стихотворением. Так, если стихотворением дана диалогическая форма, то вариации тембра при переходе от речи одного диалогиста к речи другого и всегда зависящее от тембра эмоциональное осмысление (эмоциональная окраска) могут быть параллельны смысловым переходам, могут обусловливаться ими: это — простая реальная мотивировка. Пример такого рода дает стихотворение Гёте «Erlkönig» в исполнении Моисси или Поссарта: стихотворение это, за исключением первой и последней строфы, представляет собою диалог отца с ребенком, которому слышатся речи Лесного Царя; таким образом, в стихотворении три говорящих персонажа; в декламации обоих артистов при переходе от речи одного персонажа к речи другого происходит изменение тембра и всей речевой манеры: декламатор дает соответствие воображаемой речи данного лица.

Но бывает и обратное: при наличии в стихотворении диалогических форм декламатор может не давать речевых вариаций, располагая в одной речевой плоскости то, что по самому заданию расположено в разных планах; зато более ярко выступает своеобразие этих различных моментов самих по себе, вне их звучащей формы, которая в данном случае является «нейтральной средой» (так — в декламации поэтов).

В случае использования реальной мотивировки возможна конкретизация отдельных речевых образов (например, психологический образ того или иного из диалогистов, как он вырисовывается в декламации, — на основании тембра, мелодики, эмоциональной окраски, приданной ему, и т.п.). Вообще при анализе декламационной семантики необходимо учитывать формы речи в декламируемой вещи: сплошной лирический, повествовательный или описательный монолог, ввод речей других персонажей (обмен репликами), смысловое и композиционное соотношение этих речей со строением остальных частей, условная или реальная мотивировка ввода этих моментов, степень их связи с окружением, характер авторской речи.

Кроме учета форм речи, необходим также анализ фабульной композиции декламируемой вещи: ее объем и фабульная насыщенность, наличие или отсутствие фабульных вариаций,

смены моментов, тематически различных. Лишь в зависимости от характера соотношения с этими факторами, на их фоне — приобретают свою художественно-смысловую функцию те контрасты и аналогии, которые мы находим в декламации.

17. В заключение — несколько пояснений и оговорок. Оговорок этих требует понятие *эмоциональной окраски*. Самое выражение «эмоциональная окраска» — почти не термин, а троп научной речи; под этим условным выражением разумеется не какой-либо определенный элемент, объективно данный в словесном произведении, а возможность сочетания тех или иных словесных элементов с той или иной эмоцией (в чисто психологическом понимании). В различных декламационных интерпретациях один и тот же период словесного ряда может получать различные эмоциональные окраски, с ним могут быть связаны разные эмоции и разные эмоциональные оттенки. Но в то же время может осознаваться и то, что данная эмоция, вложенная в стихотворение декламатором, существует не только сама по себе, что она соотнесена с той эмоциональной окраской, которая может быть связана со смыслом произносимых слов и с их стилистическим тоном. Таким образом, видим как бы сосуществование двух рядов, соотнесенность их, и, вместе с тем, возможность сравнения их друг с другом, осознания контраста или соответствия между ними.

С точки зрения теории декламации наибольший интерес должно представить рассмотрение эмоциональной окраски не в статическом, а в динамическом аспекте. Под *статическим* аспектом эмоциональной окраски я разумею возможность определить тот или иной период речи с точки зрения *содержания* или *качества* его эмоции (т.е. определить данный отрезок как радостный, мрачный, выражающий любовь, гнев, радость, печаль и т.п.). Это — определение на основе элементарного статического признака, который улавливается по основному смысловому тону данного смыслового участка — на основе номинативного значения. Другой возможный подход — подход с точки зрения *соотношения* различных эмоциональных окрасок; здесь имею в виду случаи не единства и выдержанности эмоциональной окраски, а контрасты и смены, *движения* — нарастания и спада. В первом случае (статический аспект)

определяется *содержание* данной эмоциональной окраски, как таковой, взятой изолированно — с точки зрения ее реального содержания (гнев, радость, печаль, любовь и пр.). Во втором случае (*динамический* аспект) — важно не обозначение данной эмоциональной окраски как таковой, а характер *соотношения* ее с эмоциональной окраскою других периодов словесного или декламационного ряда, важно *развитие* эмоции, *смена напряжений и разряжений*; иначе говоря, в этом втором случае важны не столько элементы, как таковые, взятые сами по себе, а соотношение их[31].

Здесь — в этом пункте — может быть, всего отчетливее обнаруживается тесная связь между вопросами декламационной семантики и проблемой декламационной композиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Boehringer Robert*. Ueber Hersagen von Gedichten // Jahrbuch für die geistige Bewegung. Hrsg.: *Gundolf Fr.* und *Wolters Fr.* Berlin, 1911. S. 78—79.

2 *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927. С. 40.

Аналогичная мысль, хотя и в иной связи, и в несравненно более общей форме, высказана В. Брюсовым в статье «Ненужная правда» (Мир Искусства. №4. 1902. С. 69): «Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых. Каждый из читателей поймет по-иному, по-своему, одно и то же стихотворение. Исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него *своего* в ее понимании».

3 См.: *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 29.

4 См. там же: с. 31—32.

5 Взгляд Б.М. Эйхенбаума, положенный им в основу книги «Мелодика русского лирического стиха». Пб., 1922.

6 См. статью В.М. Жирмунского «Мелодика стиха. (По поводу книги Б.М. Эйхенбаума „Мелодика стиха“)» (Мысль. №3. Пб., 1922), также в сборнике его статей «Вопросы теории литературы». Л., 1928.

7 См.: *Бернштейн С.И.* Указанные сочинения; особенно «Стих и декламация», с. 40.

8 Указывая примеры из области немецкой декламации, ссылаюсь на граммофонные записи. Аналогичные примеры изменения фонем можно найти и в декламации французской (напр., узуальное расширение узких *е*. См.: *Meillet A*. Aperçu d'une histoire de la langue grecque. Paris, 1913. P. 132).

9 См.: Эстетические предпосылки теории декламации, с. 32—33 (где приведен анализ «словесной инструментовки» заключительного четверостишия «Медного Всадника» Вячеслава Иванова, иллюстрирующий совмещение взаимно-противоречащих эвфонических тенденций).

10 Пример (из поэмы Гумилева «Дракон») см. в статье С.И. Бернштейна «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 40—41.

11 *Saran Franz*. Deutsche Verslehre. München, 1907.

12 *Жирмунский В.М.* Введение в метрику. Л., 1925. Глава III.

13 См.: *Бернштейн С.И.* Указанные сочинения; особенно «Стих и декламация».

14 Вот, что говорит К.С. Станиславский по поводу Пушкинского спектакля и своего исполнения роли Сальери: «...я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли. <...> В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе: каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. Это растягивало речь настолько, что к концу фразы можно было уже забыть ее начало. И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания,

тем тяжелее и бессмысленнее становился текст... <...> голос тускнел и хрипел... <...> При этом он стучал, а не пел. Пытаясь придать ему больше звучности, я невольно прибегал к обычным банальным актерским приемам, т.е. к ложному актерскому пафосу, к голосовым каденциям, фиоритурам». («Моя жизнь в искусстве», М., 1926. С. 483). И далее: «Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене... <...> Я возненавидел актерские зычные голоса, их грубую подделку под простоту... <...> Нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях, переливающегося как волны во время мертвой зыби. О, эти ужасные концертные чтицы, нежно читающие миленькие стишки: „Звездочка, звездочка, что ж ты молчишь?“ Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого» (С. 484—485).

15 См.: *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

16 См. статью Б.М. Эйхенбаума «О камерной декламации» (Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 247—248). В этой статье можно найти, как в оригинальной ее части, так и в цитатах из вышеупомянутой статьи Р. Берингера подробную характеристику и оценку «актерской», выразительной декламации.

17 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 201.

18 Ярким примером может служить декламация Кайнца, также некоторые стихотворения в исполнении Поссарта — напр. «Der Handschuh» [«Перчатка» (в пер. В.А. Жуковского). — *Сост.*] Шиллера. Ср. также приведенный выше отзыв Станиславского об актерской речи.

19 Аналогичные соображения см. у В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Искусство декламации» (Л., 1925. С. 31).

20 См.: *Бернштейн С.И.* Голоса поэтов. Глава I. [Эта книга С.И. Бернштейна не была опубликована. Ее рукопись, по всей видимости, была утеряна. — *Сост.*].

21 Характеристику этого рода декламации и подробное описание некоторых примеров ее дает С.И. Бернштейн в статье «Стих и декламация». Декламация поэтов — символистов и акмеистов рассмотрена в его работе «Голоса поэтов». По поводу приведенной характеристики декламации поэтов необходимо сделать оговорку: встречаются случаи, когда ритмико-мелодическая схема удовлетворяет условиям смысловой интонации. В этих случаях («семасиологизованный тип связанной декламации») С.И. Бернштейн усматривает «предустановленную гармонию» (предустановленную в процессе создания стихотворения) между декламационными представлениями поэта и композицией стихотворения; если, напр., в декламации данного поэта мелодический подъем приходится на середину стиха, то в середине же стиха помещается и семантически наиболее весомое слово. Такова, напр., связь между декламацией и творчеством у А. Белого.

22 Описание декламационной структуры указанного стихотворения Бер-Гофмана в исполнении Моисси см. в этом сборнике. На русском материале можно указать стихотворение Н. Асеева «Собачий поезд» и 2 часть его же

поэмы «Черный принц» в исполнении Г.В. Артоболевского (фонографная запись в КИХР). С меньшей яркостью, но все же вполне отчетливо выступает певческий голос в стихотворениях Гёте «Jägers Abendlied» [«Вечерняя песня охотника» (в пер. Б. Пастернака). — *Сост.*] и «Wilkommen und Abschied» [«Свидание и разлука» (в пер. Н. Заболоцкого). — *Сост.*] в исполнении Вюльнера (граммофонные записи) и в русской декламации в песне из поэмы Лермонтова «Беглец» в исполнении С.Г. Вышеславцевой (фонографная запись в КИХР).

23 Декламационная структура этого стихотворения в исполнении Моисси послужила предметом коллективных занятий КИХР. С.И. Бернштейном приготовлено описание этого исполнения сравнительно с исполнением Вюльнера.

24 Приводя примеры из читки поэтов, пользуюсь фонографными записями, хранящимися в КИХР.

25 Приводя этот пример, пользуюсь анализом, предложенным С.И. Бернштейном в одном из собраний КИХР.

26 См.: *Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации. С. 244.

27 Примером может служить стихотворение Мандельштама «Сегодня дурной день...» в произнесении автора. См.: *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927. С. 32—33.

28 Отмечу, что в дальнейшем стихотворение Анненского приобретает иной характер: контраст внутреннего отношения совершенно устраняется в предпоследней строфе, окрашенной трагическим пафосом:

Если что-нибудь осталось
От того, что было *мною*,
Этот ужас, эту жалость
Вы обвейте пеленою...

Здесь стиль уже не противоречит теме. Отношение этой строфы к предшествующим есть уже контраст рядоположных элементов, потому что эта строфа разнится от них стилистической окраской словесного ряда.

29 См.: *Бернштейн С.И.* Голоса поэтов.

30 В этом втором случае (б) 3-й категории (т.е. когда контрасту, заданному в стихотворении, соответствует контраст в декламации) имеется еще несколько возможностей: 1) контрасты декламационных приемов, переходы от одной эмоциональной окраски к другой, могут быть *параллельны таким же переходам в пределах словесного ряда*, контрасту рядоположных элементов (так в только что приведенном примере); 2) контрасты в декламации могут быть расположены *вне определенного соответствия со стилистическими контрастами*, не находясь к ним в отношении прямой, закономерной связи; 3) наконец, контрастное соотношение, которое создает декламатор, может быть и *обратно тому, которое задает текст*, т.е. отношение отдельного периода декламационного ряда к соответствующему периоду словесного ряда стихотворения оказывается отношением внутреннего контраста. Эта последняя форма контраста мыслима теоретически, но едва ли встречается на практике.

31 Ср. об эмоциональной окраске «композиционной схемы» у С.И. Бернштейна, «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 42.

К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения

Г.В. Артоболевский

Статья публикуется по подлиннику:
ОР РГБ Ф. 948. К. 41.
Ед. хр. 6. Л. 125—149. — *Сост.*

К числу первоочередных проблем теории декламации относится вопрос о декламационном темпе и об определяющих его факторах стихового материала. Вопрос этот тем более важен, что он составляет одну из сторон, пока еще не затронутую исследованиями, большой проблемы о «заданности» в стиховом тексте произносительных моментов.

«Выяснение вопроса о том, в какой мере заданы в поэтическом произведении все эти факторы декламационной композиции, — говорит С.И. Бернштейн, — составляет одну из самых существенных задач теории декламации. Попытки вычитать из текста стихотворения эмпирическую мелодику и тембр голоса представляются мало убедительными. Может быть, в большей мере обусловлен структурой поэтического произведения декламационный темп»[1]. Утверждая, что «темп имеет колоссальное значение экспрессивного модуса», Л.Л. Сабанеев, подходя к явлениям звучащей речи с точки зрения музыканта, останавливается на понятии темпа как «на очень важном и совершенно почти неиспользованном и неосознанном в речевых теориях»[2].

Прежде всего мы должны строго определить самое понятие декламационного темпа: далеко недостаточно рассматривать темп как большую или меньшую скорость произнесения. В первую очередь условимся под темпом речи подразумевать некоторую *среднюю* скорость произнесения, характерную для данного отрезка, все же колебания вокруг этой средней скорости относить на долю агогики, которую Фр. Саран определяет как «небольшие удлинения или сокращения нормальной длительности единицы без разрушения для сознания основной пропорции»[3]. Только при этом условии можно говорить о темпе чтения целого стихотворения, в котором скорость произнесения отдельных фраз и слов варьирует вокруг некоторой величины, ощущаемой нами как средняя определяющая, создавая своей изменчивостью, по выражению В.К. Сережникова, «ритм темпов»[4]. Эту скорость мы воспринимаем через частоту повторения в известную единицу времени определенных ударных моментов — реальных или идеальных. Последняя оговорка необходима применительно к восприятию системных стихов, где реальный ритм ударений лишь в большей или меньшей степени приближается к идеальному метрическому плану, и где все же темповое единство ощущается в единстве метрической схемы.

Итак, темп декламации мы определяем средней частотой повторения структурно-значимых ударных моментов в определенную единицу времени или что то же — средней длительностью времени, занимаемого произнесением каждого из этих повторяющихся метрических компонентов. Однако такое определение, учитывающее одни только физические моменты звучания, окажется недостаточно, если обратимся к восприятию темпа сознанием. Возьмем в качестве конкретного примера «Наш марш» В. Маяковского:

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан...

Произнося это стихотворение как того требует установка на марш, т.е. отделяя равными промежутками времени ударение от ударения, мы ощутим переход от первого четверостишия ко второму как замедление темпа. Ввиду того, что отрезки времени, согласно заданию, оставались равными, причину перемены впечатления надо искать в каких-то структурных переменах на соответственных местах. Здесь такой переменной величиной является количество слогов, заполняющих равные отрезки времени: если в первом четверостишии каждое ударение покрывает двух-, трех-, четырехсложное слово (за единственным исключением односложного «мы»), и на междударные промежутки падает 1—2 слога, то первый стих второго четверостишия, которым и определяется впечатление темпового перелома, дает совершенно иную картину, состоя всего из трех односложных слов под ударениями. Таким образом, требуется либо паузировка после каждого из них, либо растягивание слога для того, чтобы меньшим количеством единиц покрыть равный промежуток времени, — то и другое одинаково ведет к созданию впечатления замедленности.

Обратное явление — впечатление ускорения темпа, создаваемое увеличением количества слогов, заполняющих межударные пространства, находим в отрывке из поэмы С. Зеленецкого «Корабль республики»:

Где-то в лесах Махно,
— Осторожней, буксы горят —
Штопано диктом окно,
Шепотом эшелоны говорят...

Последний стих этого четверостишия воспринимается как значительно убыстренный вследствие увеличения числа слогов, заполняющих межударное время, до 4—3, вместо 1—2, характеризовавших первые 3 стиха. Количество слогов в стихе, обладающем равным с прочими стихами числом ударений, а потому принимаемом нами за изохронный по отношению к ним, — увеличивается: 6—8—7—10, и впечатление ускорения особо обостряется вследствие произнесения в последнем стихе 5 слогов (шепотом эше) в тот же промежуток времени, в какой раньше произносилось 2—3.

Таким образом, устанавливаем, что на ощущение темпа, кроме частоты повторения структурно-значимых ударений в определенную единицу времени, существенное влияние оказывает количество слогов, заполняющих межударные промежутки. Эта мысль будет выражена точнее, если мы заменим понятие слога более общим термином «элементы звукового потока», так как первым понятием не исчерпываются членимые элементы художественной речи, влияющие на впечатление темпа: последний определяется иногда не в длительности слогов, а в длительности отдельных звуков (как бывает, например, при постоянно встречающемся в декламационной практике удлинении согласных, что закреплено в одном стихотворении А. Кусикова орфографически: «Я / Жжжжжжж... жук!»). Из этого выводим следующее определение: *под декламационным темпом разумеем отношение средней длительности времени, занятого произнесением звукового комплекса от ударения до ударения, к среднему количеству элементов звукового потока, этот комплекс образующих*, причем темп, при прочих равных условиях, ощущается тем более медленным, чем бóльшие отрезки времени образуют числитель, или чем меньшим числом долей образуется знаменатель.

Частным следствием этого является, что при анализе декламационного темпа системных стихов, строки которых образованы равносложными стопами, определяющим моментом служит лишь числитель данной дроби, так как значимость знаменателя остается постоянной.

После того как понятие, с которым нам придется в дальнейшем оперировать, охарактеризовано, мы можем обратиться к рассмотрению вопроса, какими факторами определяется темп произнесения. «Обычно приходится тут ориентироваться по «смыслу» произведения, — говорит в цитированной работе Л.Л. Сабанеев, — в нем искать указаний на истинный темп»[5].

Против этого С.Г. Вышеславцева выдвигает положение, что «скорее и чаще темп определяется чисто интуитивно, прежде всего ритмическим чутьем исполнителя»[6]. Понимая это замечание как указание на то, что ритмическая структура произведения несет в себе импульсы к установлению того или иного темпа исполнения, мы должны вспомнить, что и Л.Л. Сабанеев констатировал «любопытное явление привязанности темпов некоторых стихотворных размеров к этим последним»[7], отрицая, впрочем, в этом органическую необходимость: «Все это органически совершенно случайно»[8].

Некоторым данным по этому вопросу посвящена настоящая статья. Прежде всего необходимо заметить, что в ней намеренно ограничен материал: излагаемые ниже наблюдения касаются только системных стихов в форме *двусложных размеров*. Причины этого понятны: ограничение материала ведет к детализации наблюдений, а выбор в качестве объекта исследования исконных в русской метрике размеров двусложных дает материал, вполне устоявшийся и характеристичный. Что же касается метода работы, то я вынужден был остановиться на *методе самонаблюдения*, и основания к тому следующие. При определении темповых ощущений, идущих от метрических импульсов, приходится элиминировать последние из всей массы разнообразных влияний, определяющих реальный темп произнесения, как смысловые, эмоциональные факторы и пр. Очевидно, что осуществить это можно лишь путем внутреннего наблюдения. Для того же, чтобы эти наблюдения могли служить для сравнения и для установления отношений, они должны быть выражены в каких-то точных единицах. Поэто-

му для измерения темпов был использован метроном, который устанавливался так, чтобы удары его в общем соответствовали метрическим ударениям стиха, произносимого в том темпе, который я ощущал как необходимый. Для этого я вчитывался в стихи определенного метра, подчиняясь импульсам повторяющихся ударений и по возможности отвлекаясь от прочих элементов поэтического произведения, пока не делалась ощутимой автоматизированная темповая характеристика его, выражаемая некоторой скоростью. Эту скорость произнесения я закреплял движениями руки и устанавливал метроном на соответствующую цифру его шкалы, проверяя точность установки громким или внутренним произнесением.

Должен оговориться, что предлагаемые цифры никак не претендуют на значение абсолютных. Уже a priori можно сказать, что для различных индивидов в связи с физиологическим типом субъекта они будут меняться. Кроме того, и для одного лица, как я подметил на себе, эти цифры могут несколько *варьировать*, по-видимому, в связи с физиологическим состоянием испытуемого в данный момент. Однако смысл их вовсе не в установлении абсолютных темповых характеристик, но лишь в *фиксации отношений* последних путем сведения их к доступным воспроизведению цифрам.

Исследуя вопрос о метрических импульсах, влияющих на темп произнесения, в первую очередь надлежит убедиться в реальности этого влияния. В этом отношении чрезвычайно показательны те стихотворения, которые написаны двумя сменяющими друг друга метрами, образующими цельные строфы. Посмотрим сначала, какое значение для темпа имеет *перемена качества* стихослагающей стопы при количественном равенстве стоп в стихе. Для примера возьмем стихотворение Батюшкова «Веселый час», написанное чередующимися ямбическими и хореическими строфами четырехстопного сложения:

Вы, други, вы опять со мною,
Под тенью тополей густою,
С златыми чашами в руках,
С любовью, с дружбой на устах!

Други! сядьте и внемлите
Музы ласковой совет.
Вы счастливо жить хотите
На заре весенних лет?
Отгоните призрак славы!
Для веселья и забавы
Сейте розы на пути;
Скажем юности: лети!..

При чтении этих стихов явственно ощутим перелом темпа, сопровождающий переход от ямбических стихов к хореическим, в сторону ускорения, причем это ускорение темпа характеризуется для меня лично перемещением метронома приблизительно со 112 на 126. Ввиду того, что ни тематика, ни эмоциональный тонус того и другого отрезка не дают реальных оснований к подобной перемене, естественно искать причину в той величине, которая в данном стихотворении является переменной, а таковой здесь является лишь характер стопы. Отсюда выводим наблюдение I: *при эквивалентности прочих условий перемена качества слагающей строфу стопы сопровождается переменой темпа произнесения*.

Теперь введем иную переменную величину: выясним значение перемены *количества стоп* в стихе при их качественном единстве. Для этой цели предлагаю отрывок из стихотворения К. Павловой «Огонь», в котором хореи четырехстопные сменяются трехстопными:

— «Тесен свод, сжимают стены, —
Зашипел в печи ответ, —
Протянуть живые члены
Здесь в клеву мне места нет.

Душно мне! А погляди-ка,
Я б на воле был каков?» —
И взлетел вдруг пламень дико,
Будто выскочить готов.

«Не пылай ко мне так близко!
Ты меня, злой дух, не тронь!»
Но глазами василиска
На него глядит огонь:

«Мне ты путь устрой!
Положи мне мост,
Чтоб во весь я свой
Мог подняться рост.

Здесь я мал и слаб,
Сплю в золе как тварь;
Здесь я — подлый раб,
Там я — грозный царь!

Поднимусь могуч,
Полечу ретив,
Разрастусь до туч,
Буду диво див!»

Рыщет в печке, свищет, рдея,
Хлещет он кирпичный свод,
Зашипит шипеньем змея,
Воем волка заревет...

При чтении этих стихов ощутимы импульсы к замедлению при переходе от четырехстопных к трехстопным хореям — и к новому ускорению при возвращении к четырехстопным стихам. Для меня эти перемены темпа определяются через перестановку метронома со 132—138 на 116—120. Так как «смыслового» перелома, который требовал бы перемены речевого темпа соответственных местах, не наблюдаем, то приходится и здесь отнести определяющий момент на долю структурных изменений, выражающихся в изменении количества стоп в стихе.

Не менее показательны у Ф. Сологуба ямбы четырехстопные, интерполированные двустопными ямбами Пушкина, в стихотворении «Наташе Медведевой»:

Весна пленительная ваша —
Вернее, тепленький апрель, —
Напоминает мне, Наташа,
Стихи поэта про Адель:

«Играй, Адель,
Не знай печали!
Хариты, Лель

Тебя венчали
И колыбель
Твою качали!»

Переход от четырехстопных ямбов к двустопным для меня также сопровождается замедлением темпа со 112 ударов до 100. Из последних примеров выводим наблюдение II: *при эквивалентности прочих условий изменение количества стоп в стихе сопровождается соответственным изменением темпа*.

Наконец, полезно обратиться к комбинированному случаю, когда переменной величиной является и *количество* стоп в стихе и *качество* самой стопы. Для примера я приведу «Песнь соловья» Бенедиктова, в которой четырехстопные хореи сменяются пятистопными ямбами:

Вот он свистнул... Снова свистнул!
Это он — знакомый всем!
Щелкнул, щелкнул, — дробью прыснул,
И пустился вслед за тем
В переливы, в перекаты,
В перерывы, в перехваты,
Бойко звонко голосист.
Что за трели! Что за грохот!
Вздохи, стоны, шепот, хохот —
И опять знакомый свист!

«О милая! Певец в воздушном круге
Поет любовь и к неге нас зовет. —
Так юноша шептал своей подруге. —
Прислушайся! Не правда ль? — Слышишь? — Вот
Он просвистал к своей, конечно, милой:
Как счастлив я!..

Здесь, пожалуй, с наибольшей четкостью выступает перелом темпа в месте метрического перелома (подчеркиваемого здесь также и переломом семантическим): в моем чтении это характеризуется переводом метронома со 138 на 104. Столь же показателен и следующий отрывок из стихотворения того же автора «Наездник», где шестистопные ямбы сменяются четырехстопными хореями:

Так бедуин, стремглав летя с утеса, гонит
Коня в пустынную, неведомую даль;
Копыто конское в песке сыпучем тонет
С шипеньем, как в воде калящаяся сталь, —
И рассекается песчаная пучина:
Ее мой гордый конь рвет персями дельфина.

Все быстрее, все быстрей!
Конь мой пышет; след дымится;
Выше, выше пыль клубится;
Встречный ветер все сильней...

Для меня этот метрический перелом сопровождается ускорением от 108, приблизительно, до 132. Выводим из этого наблюдение III: *перемена на протяжении стихотворения его метрической структуры, как со стороны качества стоп, так и со стороны количества стоп в стихе, сопровождается соответственным изменением темпа*[9].

Обобщая приведенные наблюдения, мы должны заключить, что все метрические изменения в стихотворении сопровождаются в произнесении изменением темпа, откуда вытекает, как следствие, что *стихотворные метры имеют свои темповые характеристики*[10]. Нужно сказать, что это до известной степени подмечалось и раньше, но наблюдения касались преимущественно стороны качественной, как, например, отмечаемая Л.Л. Сабанеевым «известная склонность „трохеев“ и „хореев“ к быстроте, а „ямбических размеров“ к величественности и плавности»[11]. Однако наблюдение II позволяет утверждать, что для темповой характеристики какого-либо метра недостаточно качественного учета слагающих стоп, но необходим параллельно и их количественный учет.

Заслуживает внимания попытка Ломоносова прикрепить определенную тематику к некоторым метрам:

Чистые Ямбическїе стихи хотя и трудновато сочинять; однако, поднимаяся тихо въ верьхъ, матерїи благородство, великолѣпїе и высоту умножаютъ. Оныхъ нигдѣ не можно лучше употреблять, какъ въ торжественныхъ одахъ, что я въ моей нынѣшней и учинилъ. Очень также способны и падающїе, или изъ Хореевъ и Дактилевъ составленные,

стихи къ изображенїю крѣпкихъ и слабыхъ аффектовъ,
скорыхъ и тихихъ дѣйствїй, быть видятся[12].

Эти формулировки не оставляют сомнения в том, что закрепление за восходящими ямбическими ритмами тематики великолепной и торжественной, а за нисходящими аффектов и действий, сопровождалось и ощущением темповой характеристики употребляемых метров. Однако эта нормативная формула Ломоносова не привилась, будучи оспорена Тредиаковским и Сумарковым, и поэтическая практика последнего обладает торжественными одами хореического сложения, примеры чего мы встретим позднее и у Державина.

Да собственно, параллелизм темповой характеристики примененного метра и тематики или семантики, обще говоря — смысловой стороны данного произведения не только не необходим, но, наоборот, сужает ту потенциальную множественность, которая является эстетически — положительной стороной поэтического творчества. Возьмем для примера какой-либо метр, обладающий для нас яркой темповой окраской, как *четырехстопный хорей*, быстроту которого русский читатель наших дней вряд ли сможет отрицать, тем более, что и в приведенных примерах четырехстопный хорей оказался наиболее быстрым метром, превосходя как трехстопный хорей, так и ямбы четырех-, пяти-, и шестистопные. Нам может встретиться в поэтической практике два случая: 1) *параллелизм* между темповой характеристикой употребленного метра и «смыслом» и эмоциональным тонусом произведения или 2) *расхождение* между этими данностями. Для иллюстрации первой возможности возьмем одно из «дорожных стихотворений» Пушкина, написанных четырехстопным хореем, хотя бы «Дорожные жалобы»:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?..

Здесь и тематика, и смысл, и эмоциональный тонус находятся в полном согласии с темповой характеристикой примененного метра. Обратное видим, например, в нижеследующем отрывке:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?..

В этом стихотворении, в противоположность первому, между метрической структурой с точки зрения ее темповой характеристики и семантикой произведения намечается раздвоение. Это создает множественность произносительных возможностей и обусловливает своеобразный эстетический эффект при выборе какой-либо из них. В основном есть *два* взаимно исключающие положения: установить темп произнесения или «по метру», или «по смыслу». В первом случае, проецируясь на фон медлительного раздумья, определяемого семантикой стихотворения, быстрое произнесение сообщит произведению значительную напряженность и эмоциональную тревожность. Во втором же эта напряженность будет достигнута другим путем, благодаря проецированию медленного чтения на фон быстрого темпового ощущения. В обоих случаях это своеобразное напряжение будет ощущаться в результате *расслоения идеального и материального планов*[13]. В таком аспекте воспринимаем мы декламацию Моисси стихотворения Гёте «An den Mond»* — с чрезвычайно медленным произнесением четырехстопных хореев[14].

Примеры несоответствия темповой характеристики метра и семантики написанного им произведения в русской поэзии чрезвычайно обильны и нередко отмечаются значительной резкостью: напомню применение четырехстопных хореев для мрачных и тягостных раздумий К. Павловой («К ужасающей пустыне...», «Шепот грустный, говор тайный...» и др.), для «загробных» стихов Инн. Анненского («Там», «Умирание», «Зимний сон» и мн. др.).

Однако раньше чем перейти к темповым характеристикам отдельных метров, необходимо учесть еще и *влияние рифмовки* на темп. Для примера сравним три стихотворения Бальмонта: все они написаны четырехстопным хореем, но с применением различного рода рифм. Первое — «Тишина» — исключительно с мужскими рифмами:

* «К месяцу» (в пер. В. Жуковского). — *Сост.*

Чуть бледнеют янтари
Нежно-палевой зари.
Всюду ласковая тишь,
Спят купавы, спит камыш.

Для меня эти стихи идут на 132 удара метронома. «Белый лебедь», где выдержана женская рифмовка, представляется в сравнении с первым замедленным:

Белый лебедь, лебедь чистый,
Сны твои всегда безмолвны,
Безмятежно-серебристый,
Ты скользишь, рождая волны.

Этот пример определяется для меня 116 ударами. Возможно, что темповая разница между стихами с мужской и женской рифмой здесь усугубляется еще и положением рифмы: в то время как первый пример обладал рифмами смежными, во втором случае — рифмовка перекрестная, а мне доводилось наблюдать, что выдержанная смежная рифмовка способствует ускорению темпа, и что, следовательно, *строфы со смежными рифмами представляются для каждого данного метра наиболее скорыми*. Дактилическая же рифмовка еще более замедляет четырехстопный хорей:

Точно призрак умирающий,
На степи ковыль качается,
Смотрит месяц догорающий,
Белой тучкой омрачается...

Я определяю темп этих стихов («Ковыль» Бальмонта) в 108 ударов. Интересно отметить, что при произнесении этих дактилических рифм третий слог рифмующего окончания приблизительно совпадает с временем *пятого* ударения в стихе, т.е. четырехстопный хорей уподобляется благодаря дактилической рифме пятистопному, у которого опущено последнее метрическое ударение (ср. также «Калистрат» Некрасова). Нужно заметить, что дальнейшее увеличение рифмующей части в этом метре не только не сопровождается дальнейшим замедлением темпа, но, наоборот, — убыстряет его. Так, в стихотворении Брюсова «Холод» встречаемся с гипердактилическими пяти-

сложными рифмами при четырехстопном хорее (сменяющимися стихами шестистопного хорея мужской рифмовки, равносложными первым):

Холод, тело тайно сковывающий,
Холод, душу очаровывающий...

От луны лучи протягиваются,
К сердцу иглами притрагиваются.

В этом блеске — все осилившая власть,
Умирает обескрылевшая страсть.

Все во мне — лишь смерть и тишина,
Целый мир — лишь твердь и в ней луна...

Здесь стихи с гипердактилической рифмовкой оцениваются мною около 126 ударов (переход же к типичному шестистопному хорею повышает скорость до 138 ударов).

Из всего вышесказанного выводим наблюдение IV, о рифме: *на установление темповой характеристики метра оказывает влияние применение той или иной системы рифмовки*.

В связи с этим интересно обратиться к стихам с чередующимися рифмами, различными по качеству, при единстве метра. Примером можно взять стихотворение Рылеева «Вадим», написанное тем же четырехстопным хореем с перекрестными дактилическими и мужскими рифмами:

Над кипящею пучиною
Подпершись сидит Вадим
И на Новгород с кручиною
Смотрит нем и недвижим...

Темп произнесения его устанавливается мною в 108 ударов. Это соответствует *знаку*, *даваемому первым стихом* с дактилической рифмой, но идет вразрез с темповой характеристикой того же метра с применением мужской рифмовки в четных стихах и создает *расслоение* между темпом произнесения и темповой характеристикой последних, как бы задерживаемых в их ритмической стремительности. Эти замечания надо помнить при анализе приводимых ниже образцов, так как далее я на них особо останавливаться не буду.

Обратимся теперь к выяснению темповой характеристики прочих хореических метров. *Двустопный хорей* представляется мне в отношении темпа умеренным. В моем чтении, на примере стихотворения М. Волошина «Осенью», он характеризуется приблизительно 120 ударами метронома:

Рдяны краски,
Воздух чист;
Вьется в пляске
Красный лист, —
Это осень,
Далей просинь,
Гулы сосен,
Веток свист...

Относительно *хорея трехстопного* мы уже имели случай (на примере стихотворения К. Павловой «Огонь») путем сопоставления установить, что он значительно медленнее четырехстопного, а потому относится к числу метров также с умеренной темповой характеристикой. Приводимые стихи М. Волошина характеризуются для меня 116 ударами:

Мир закутан плотно
В сизый саван свой —
В тонкие полотна
Влаги дождевой...

Пятистопные хореи, в приводимом примере из Ап. Григорьева, явно имеют еще более медлительную окраску, определяемую мною на 104—108 ударов:

Тихо спи, измученный борьбою,
И проснися в лучшем и ином!
Буди мир и радость над тобою
И покой под гробовым холмом!..

Должен добавить, что темповая характеристика пятистопного хорея ощущается мною менее отчетливо, чем прочих рассмотренных метров, и в темповом анализе написанных им стихотворений не так ясно дифференцируются импульсы, порождаемые метром, от семантических импульсов. И есть примеры, где пятистопный хорей характеризуется для меня зна-

чительно более быстрым темпом. К числу таковых относится «Рассыпающая звезды» Гумилева:

Не всегда чужда ты и горда
И меня не хочешь не всегда,

Тихо-тихо, нежно, как во сне,
Иногда приходишь ты ко мне...

Темп этих стихов определяется для меня 120 ударами, или даже немного быстрее. Однако надо принять во внимание, что со стороны рифмовки мы имеем здесь дело с наиболее убыстряющим типом: смежные мужские рифмы, затем обилие внутренних рифм, — возможно, что в относительной быстроте выявляются влияния этих факторов.

Следует еще обратить внимание на пример пятистопного хорея с дактилической рифмовкой из стихотворения Ф. Сологуба «Ведьме»:

Поклонюсь тебе я платой многою, —
Я хочу забвенья да веселия, —
Ты поди некошною дорогою,
Ты нарви мне ересного зелия...

Темповая характеристика этих стихов определяется мною в 132 удара; таким образом, здесь дактилическая рифмовка не замедляет темповую характеристику метра, как было в рассмотренном выше примере четырехстопного хорея, но, напротив, убыстряет ее. Причину этой двойственности воздействия, на мой взгляд, можно полагать в следующем. Я указал ранее, что третий слог дактилической рифмы в двусложном размере приблизительно совпадает при произнесении с временем возможного икта следующей стопы. И с этим следует сопоставить, что, тогда как дактилическая рифма при четырехстопном хорее замедляет темп, приближая его тем самым к характеристике хорея пятистопного, — та же дактилическая рифма при пятистопном хорее убыстряет его характеристику, соответственно тому, что шестистопный хорей, как увидим далее, представляется метром быстрым. Противоречие в результатах действия дактилической рифмовки при разных метрах примиряется в предположении, что *рифменное окончание, превышающее*

в количестве слогов стопу данного метра (т.е. при двусложных размерах рифмы дактилические и гипердактилические), *своим действием приближает темповую характеристику данного метра к темповой характеристике соответствующего по числу слогов метра*[15].

Шестистопный бесцезурный хорей ощущается мною в быстром темпе. Это согласуется с узусом употребления названного метра в русской поэзии для плясовых стихотворений (в чистом виде см. «Камаринская» Случевского[16], в пэонизированном виде «Пляс» М. Артамонова и др.) наравне с четырехстопным хореем (ср. «Тарантелла» Ап. Майкова). В силу близости темповых характеристик шестистопных и четырехстопных хореев не ощущается темпового перелома при стыке этих метров в стихотворении, написанном чередующимися строфами с единообразной (мужской смежной) рифмовкой:

Долго ль будет вам без умолку идти,
Проливные, безотрадные дожди?
Долго ль будет вам увлаживать поля?
Осушится ль скоро мать-сыра земля?
Тихий ветер свежий воздух растворит —
И в дуброве соловей заголосит.
И придет ко мне, мила и хороша,
Юный друг мой, красна девица-душа.

Соловей мой, соловей,
Ты от бури и дождей —
Ты от пасмурных небес
Улетел в дремучий лес.
Ты не свищешь, не поешь —
Солнца ясного ты ждешь!..
Полежаев. Русская песня

В моем произнесении и шести-, и четырехстопные стихи этого стихотворения характеризуются приблизительно установкой метронома на 144—152. Та же установка метронома соответствует и чистым шестистопным бесцезурным хореям типа:

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы.

Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил...
Гумилев. Лес

Иную картину дает *шестистопный хорей цезурованный*: он явно ощущается в сравнении с соответственным бесцезурным, как более медленный. Так, «Агарь» Полонского или приводимая ниже «Катерина» Некрасова характеризуется для меня 120—126 ударами метронома:

Вянет, пропадает красота моя!
От лихого мужа нет в дому житья.
Пьяный все колотит, трезвый все ворчит,
Сам что ни попало из дому тащит!..

Любопытно, что обозначенный выше темп (120—126 ударов), отличаясь при одинаковой системе рифмовки от темпа шестистопного бесцезурного хорея (144—152 удара), приближается к темпу хорея *трехстопного*, характеризованного ранее 116—120 ударами, т.е. темповая характеристика определенного метра под влиянием постоянной цезуры изменяется в сторону приближения к темповой характеристике метра, слагающего те полустишия, на которые дробится цезурою стих. Это подтверждается примером *восьмистопного цезурованного хорея*:

Соловьи на кипарисах и над озером луна.
Камень черный, камень белый, много выпил я вина.
Мне сейчас бутылка пела громче сердца моего:
«Мир лишь луч от лика друга, все иное — тень его!..»
Гумилев. Пьяный дервиш

Темповая его характеристика, определяемая мною в 132 удара, совпадает с характеристикой четырехстопного хорея, обозначенной выше в 132—138 ударов. Из этих примеров выводим наблюдение V, о цезуре: *темповая характеристика стихов с постоянной цезурой определяется метрическим строением не целого стиха, но тех полустиший, которые образуются в нем действием цезуры*.

Не затрагивая прочих хореических размеров по их исключительно редкой употребительности, я перехожу к размерам

ямбическим. *Двустопный ямб* представляется мне одним из медленнейших размеров:

Стучат, стучат,
Не замолчат
Часы всю ночь,
И мне невмочь
Их слышать шум...
Мятлев. Часы

Я определяю темп этого стихотворения на 104, тогда как «Пловец» Полежаева и «Адель» Пушкина имеют еще более медленную характеристику в 100 ударов, — по-видимому, благодаря смешанной системе рифмовки.

Трехстопный ямб немногим быстрее. Беру пример из стихотворения В. Капниста «На смерть Юлии», темп которого определяется мною на 108 ударов:

Уже со тьмою нощи
Простерлась тишина.
Выходит из-за рощи
Печальная луна...

При анализе *четырехстопного ямба* приходится считаться с большой стушованностью его темповой характеристики в силу частой его употребительности при различном семантическом наполнении. Однако эта же употребительность метра служит также к известной автоматизации, монотонии произнесения его, и для меня, когда я вхожу в течение стиха, темповая характеристика четырехстопного ямба лежит около 112 ударов:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами...
Пушкин. Буря

Ямб *пятистопный* представляется мне размером крайне медленным:

«Проходит все, и чувствам нет возврата»,
Мы согласились мирно и спокойно, —

С таким сужденьем все выходит стройно
И не страшна любовная утрата...

Эти стихи Кузмина, с их женской рифмовкой, идут для меня на 100—104 удара. Пятистопный же ямб со строгой *мужской цезурой* на второй стопе, как, например, «Ночь в замке Лары» Козлова, определяется мною в 112 ударов.

Настала ночь. Небесный свод в звездах
Изображен в серебряных волнах;
Едва струясь, прозрачные бегут,
И навсегда, как радость, утекут...

Эта темповая характеристика цезурованного метра хотя и не дает такой яркой картины, как шестистопный цезурованный хорей, однако не противоречит выведенному оттуда наблюдению о цезуре. Действительно, двустопные ямбы характеризованы нами в 100—108 ударов, а трехстопные — в 112. Смежная мужская рифмовка может влиять в сторону убыстрения суммарной темповой характеристики: припомним, что так же цезурованные пятистопные ямбы Бенедиктова («Песнь соловья») со сложным чередованием женских и мужских рифм оценивались медленнее — в 104 удара.

Шестистопный цезурованный на третьей стопе *ямб* представляется в отношении темпа умеренным метром, что вполне согласуется с приведенным наблюдением.

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному сужденью знатоков...

Эти стихи из «Мадонны» Пушкина оцениваются мною в 112 ударов, а цифра 108 характеризовала, как мы видели, трехстопный ямб, на два полустишия которого распадается здесь стих.

Я не касался ни бесцензурного шестистопного ямба по его чрезвычайно редкой употребительности, ни прочих хореических и ямбических размеров по той же причине, и подхожу теперь к подведению итогов. Результаты изложенных наблюдений свожу в следующую табличку, где размеры разбиты на 3 категории: *медленные*, характеризуемые скоростью до 108

ударов метронома; *быстрые*, характеризуемые скоростью от 126 ударов, и *умеренные*, занимающие в отношении темпа промежуточное положение. Нужно еще заметить, что в нижеприведенной таблице сведены данные только по бесцезурным размерам и исключительно согласно образцам со смешанной (мужской и женской) рифмовкой, дающей средние темповые характеристики, не осложненные типами рифмовки ни в сторону убыстрения, ни в сторону замедления. Только данные по шестистопному хорею приведены согласно образцу со смежными мужскими рифмами, за отсутствием иного примера среди анализированных.

	медленные (до 108)	умеренные (112—120)	быстрые (от 126)	
ямбы	хорей 5-ст. (104—108) ямб 2-ст. (100) ямб 3-ст. (108) ямб 5-ст. (104—112)	хорей 2-ст. (120) хорей 3-ст. (116—120) ямб 4-ст. (112)	хорей 4-ст. (126—138) хорей 6-ст. (144—152)	хореи

Рассматривая эту огрубленную сводку, мы находим в ней подтверждение приведенному выше наблюдению Л.Л. Сабанеева о большей медленности ямбических размеров сравнительно с хореическими: мы видим первые сдвинутыми к левому флангу «медленности», вторые же — к правому «быстроты». В такой общей форме это утверждение высказывалось неоднократно. «Обычно ямб противопоставляют хорею по характеру движения этих метров», говорит Б.В. Томашевский: «Ямб мужественнее, серьезнее, сосредоточеннее, хорей легче, веселее; хорей — плясовой размер, ассоциирующийся в представлении с танцами, песней и т.д.»[17]. То же утверждает по отношению к хорею и Н.Н. Шульговский: «Характер его — быстрота...»[18]. Однако все сказанное ранее заставляет подчеркнуть, что при определении темпа играет роль не только качество и количество стоп в стихе, но и целый ряд *осложняющих факторов*, из которых цезура и рифма были отчасти рассмотрены (хотя в сводную таблицу и не вошли), многие же, как, например, ритмическая фигурация, инструментовка и пр., влияние которых несомненно, только еще стоят на очереди.

Любопытно отметить, что определенной закономерности при установлении темпа разных размеров подметить не удается. Наметившаяся было тенденция к ускорению темпа с увеличением количества стоп в стихе резко нарушается пятистопными метрами и благодаря этому не может быть сформулирована в виде закона. Впрочем, нужно внести некоторую оговорку относительно темповой характеристики пятистопных метров. Возможно, что она несколько искажается рядом побочных обстоятельств (редкость пятистопных хореев, влияние трагического пятистопного ямба, тенденция к цезуре и т.п.). Однако наиболее для меня неожиданная медленная характеристика пятистопного хорея находит подтверждение и в мнении Б.В. Томашевского, который утверждает, что «если четырехстопный ямб так подходит к сосредоточенному размышлению, то и пятистопный хорей не менее его отвечает этому настроению»[19] и ссылается на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»[20].

Заканчивая статью, я должен указать, что *причины* констатированных фактов остаются неясными. Имеем ли мы здесь физиологическую основу (против чего, по-видимому, говорит отмеченная разность в темповых характеристиках метров у разных народов), влияние поэтического воспитания, или еще что-нибудь, — для выяснения причин требуется значительное расширение наблюдений. Необходимо привлечь в дополнение к методу самонаблюдения еще *метод массовой реакции*, обратив особое внимание на детей, для которых метрический склад является более ощутимой и свободной от традиций величиной, нежели для искушенных в чтении лиц. Самый метод самонаблюдения желательно распространить на большее число субъектов, не забывая только, что темповая характеристика, идущая от метрических импульсов, и темп декламации далеко не идентичны. Диапазон декламационных темпов, реально применяемых мною в декламационной практике, гораздо шире, чем темповые характеристики, ограниченные для меня пределами 100—152: надо следить при наблюдении не только за темпом произнесения, но и за тем, чтобы произнесение это шло «от метра». Результаты этих дополнительных исследований, вероятно, прояснят многое. Пока же приходится констатировать факты, не претендуя на их истолкование.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 36, сноска.

2 *Сабанеев Л.* Музыка речи. М., 1923. С. 43—44.

3 *Saran Fr.* Ueber Hartmann von Aue // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Bd. 23. 1898. S. 1—108. Цитирую по книге Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка». Л., 1924. С. 28—29 и прим. 26.

4 *Сережников В.* Искусство художественного чтения. Вып. I. Музыка слова. М.-П., 1923. С. 127.

5 *Сабанеев Л.* Указ. соч. С. 44. — *Сост.*

6 *Вышеславцева С.* О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 51, сноска.

7 *Сабанеев Л.* Указ. соч. С. 44. — *Сост.*

8 Там же. — *Сост.*

9 Любопытно, что это подтверждается примером романсного творчества: в романсе Глинки «Попутная песня» на слова Кукольника переходы от хореев к амфибрахиям подчеркнуты переходом от дробного presto к широкой мелодии и обратно.

10 Заслуживают внимания аналогичные выводы акад. Ф.Е. Корша относительно греческой поэзии. В статье «Значение темпа в греческой ритмике» (Филологическое Обозрение, 1893. Т. IV. Кн. 2. С. 153—167) он высказывает, как единственно возможное, предположение о том, что ἀγωγή дактиля была довольно медленна, ἀγωγή ямба — быстрее, пеона — еще быстрее, другими словами, что моры этих родов ритма в ритмической практике греков не имели одинаковой длительности (с. 158), и в конечном результате приходит к заключению, что «ἀγωγή у древнихъ была различна для каждаго отдѣльнаго рода стиха, сверхъ того, что она была болѣе или менѣе постоянна...» (с. 164).

11 *Сабанеев Л.* Указ. соч. С. 44. — *Сост.*

12 Письмо о правилах Российского стихотворства. Сочинения М.В. Ломоносова. Академич. изд., т. III. С. 8.

13 Ср. замечание С.И. Бернштейна о стихотворных «структурах, основанных на несовпадении частных построений»: «При материализации здесь возникает конфликт речевых тенденций, и декламационная интерпретация, бессильная одновременно воплотить борющиеся тенденции, давая выражение одному ряду, неизбежно затушовывает другой» (*Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927. С. 34). Не отрицая справедливости этого указания, отмечу, что, согласно сказанному выше, «конфликт речевых тенденций» не устраняется и в декламации, где он играет ту же роль повышающего напряжение фактора, которая, по-видимому, принадлежит ему и в стихотворном тексте.

14 Граммофонная пластинка фирмы «Grammophon» № 41016. Относительно последнего примера приходится сделать оговорку: возможно, что это напряжение воспринимается лишь нами, воспитанными на русском стихе, и вовсе не является абсолютной функцией данного произнесения. Эта оговорка вызывается утверждением П. Верье, что «ритм восходящий — быстрый и ускоренный; ритм нисходящий — неспешный и замедленный» (*Verrier P.* Essai sur les principles de la metrique anglaise. Paris, 1909. P. 157). Вундт (*Wundt W.* Grundzüge der Physiologischen Psychologie.

5. Aufl. Bd. III. Leipzig, 1903. S. 166, 173), констатируя, на основании исследований Р. Вестфаля, аналогичную концепцию у греческих ритмиков, трактует и обосновывает ее как общий психологический закон. Между тем, установившийся в русской поэтике взгляд, подтверждаемый и данными настоящей работы, приводит, скорее, к противоположной темповой характеристике двусложных восходящих и нисходящих ритмов. Это свидетельствует о том, что темповые характеристики метров являются величиной переменной от национальной поэзии (а может быть, и от национального языка и эпохи); возможно поэтому, что тот эффект тревожности, который мы ощущаем в хореях «Праматери» Грильпарцера, привносится нашим сознанием благодаря проекции на фон иной темповой характеристики, нежели авторская, — обстоятельство, которое надлежит учесть в теории перевода.

15 Это предположение находится в противоречии с установившимся взглядом, будто количество слогов в рифме, следующее за последним ударением, не входит, по утверждению Б.В. Томашевского, «в счет метрического ряда слогов» (*Томашевский Б.В.* Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923. С. 50). Однако приведенные наблюдения, может быть, дадут основания для пересмотра этого положения. Нужно сказать, что, если мы введем количество слогов рифменного окончания в метрический счет, то это прояснит часто встречающиеся случаи постановки в дактилических окончаниях слов с самостоятельным ударением на третьем слоге (примеры см. у Томашевского, указанное сочинение) или же факты отягчения последнего (см.: *Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923. С. 184—185). Кроме того, в этом отношении чрезвычайно интересный пример находим в «Опытах» В. Брюсова, в цитированном стихотворении «Холод». В нем двустишия, написанные четырехстопным хореем с гипердактилическими пятисложными рифмами, сменяются двустишиями шестистопного хорея мужского окончания, равными первым по количеству слогов в стихе.

16 Названное стихотворение особо интересно нарочитым противоположением темпового движения, подчеркнутого заглавием, и семантики вещи:

Из домов умалишенных,
из больниц / Выходили души
опочивших лиц; / Были веселы,
покончивши страдать, /
Шли, как будто бы готовились
плясать. // «Ручку в ручку дай,
а плечико к плечу... /
Не вернуться ли нам жить?»
— «Ой, не хочу! / Из покойничков
в живые нам не лезть, / Знаем,
видим, — лучше смерть,
как ни на есть».

17 *Томашевский Б.В.* Указ. соч. С. 48.

18 *Шульговский Н.Н.* Теория и практика поэтического творчества. СПб.; М., 1914. С. 104.

19 *Томашевский Б.В.* Указ. соч. С. 48. — *Сост.*

20 С этим нужно сопоставить и следующее наблюдение А.М. Астаховой: «...В значительном большинстве стихотворения, написанные пятистопным хореем, могут быть определены именно как „думы“; в них развертывается мотив раздумья в связи с описанием отдельных моментов природы или какой-либо местности...» (*Астахова А.* Из истории и ритмики хорея // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 55).

О темпе стиха

С.Г. Вышеславцева

Статья публикуется по подлиннику:
ОР РГБ Ф. 948. К. 85. Ед. хр. 7.
Все цитированные стихотворения даны
по современным публикациям. — *Сост.*

1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И СПОСОБЫ ИЗМЕРЕНИЯ ТЕМПА

Из всех возможных декламационных вариантов поэтического произведения наиболее эстетически приемлемы будут для нас те, в которых исполнителю удалось найти соответствующие произведению формы звучания, выявить с наибольшей полнотой и яркостью структурные особенности материала — интерпретируемого произведения. Истинным художником мы признаем такого декламатора, который раскрывает нам произносительные — ритмо-динамические и в широком смысле интонационные — потенции стиха. Он признает принципиально и умеет учитывать практически в своей работе ряд моментов музыкально-речевого порядка, как бы заданных ему самим текстом произносимого стихотворения. В согласии с ними строит он свою декламационную композицию, разрабатывает все детали интонации, артикуляции и тембральной окраски.

Мысль о том, что всякому поэтическому или музыкальному произведению присущи некоторые произносительные моменты общего характера, определяющие его стиль и являющиеся общеобязательными для каждого художника-интерпретатора, была высказана впервые немецкими теоретиками. Рутцу[1] основным произносительно-стилистическим моментом, «заложенным» в репродуцируемое произведение, казался общий тембр его звучания, воспроизводимый человеческим голосом даже бессознательно, — разумеется, при условии известной эстетической чуткости исполнителя. Изменения тембра, равно как и других особенностей индивидуальной речевой манеры, Рутц ставил, как известно, в связь с иннервацией тех или других мышечных групп; по этому признаку он наметил четыре основных типа «*общей установки*» (Einstellung) и тембра с рядом разновидностей в пределах каждого. Вопросы общего движения и его скорости (темпа), вопросы акцентуации и др. затрагивались им лишь попутно. Занимаясь критическим анализом текстов, Сиверс[2] направил внимание в другую сторону и приписал преобладающее влияние в стиховой структуре *мелодике*. Для обоих исследователей исходной точкой служило интуитивное вживание в текст, оба оставляют нераскрытым, каковы же, в сущности говоря, факторы, которыми определяется для Рутца один из тембровых, для Сиверса один из мелодических типов[3]. В последних своих работах, примыкая в основном к воззрени-

ям Рутца, Сиверс идет дальше[4] и, дополнив четыре рутцевских типа пятым и шестым, дает перечень и описание многочисленных *типов движений*, ощущаемых им как «заложенные» в тексте. К сожалению, основательное практическое усвоение обеих теорий возможно лишь путем наглядного обучения: детальные физиологические указания Рутца мало пригодны для применения метода на практике, а описания методических приемов у Сиверса приобретают подчас положительно энигматический характер: исследователь превращается в мага, владеющего тайнами, посвященным в которые может быть лишь тот, кто имеет определенное «моторное предрасположение» (motorische Veranlagung) к звуковой расшифровке текста этим путем (Schallanalyse). Несмотря на гениальность своих творцов, тембро-моторная теория Рутца — Сиверса остается пока мало продуктивной для науки. Правда, моторные ощущения (как и тембр) представляются моментами гораздо более глубокими, общими и первичными, чем мелодика и, следовательно, уже по своей природе гораздо более трудными для строго научного анализа и определения.

Как бы то ни было, проблема «заложенных» элементов стиха остается и доныне проблемой. Для ее разрешения следует привлечь позитивные данные в виде декламационных записей поэтов, а также удовлетворяющих вышеуказанным требованиям декламаторов[5], затем — тщательное изучение всех слагающих моментов самого текста. Наряду с этим можно и должно пользоваться методом самонаблюдения.

Одной из наиболее важных сторон, характеризующих общее ритмическое движение стиха и, вместе с тем, одним из наиболее первичных и основных моментов, заданных в тексте, нам представляется темп[6]. От темпа зависит в очень большой степени развитие многих музыкально-речевых сторон конкретного декламационного построения: динамический контур речи, членение ее на отдельные звенья, подробности акцентуации, амплитуда изгибов и общий характер мелодической линии, в общем итоге — интонационный строй и стиль[7]. Уже при самой постановке вопроса о темпе мы наталкиваемся на затруднение следующего рода: представление о темпе, т.е. о скорости движения, чрезвычайно тесно связано с представлением об общем характере этого движения — о большей тяжести или легкости

его, о большей ровности и плавности или толчкообразности речевого потока, о более связанном или отрывистом способе сочетания слогов и слов, наконец — о большей или меньшей динамической напряженности речи. Все это — чрезвычайно существенные общие определители стихового движения, поскольку оно ощущается при любом интенсивном переживании стиха, даже не произносимого вслух. Само собой понятно, что для декламационно-произносительного стиля все эти моменты сугубо существенны. В нашем сознании и в восприятии слышимого стиха они обычно составляют тесный комплекс. Однако в дальнейшем изложении мы будем их по возможности элиминировать, останавливая предпочтительное внимание на темпе движения и его факторах.

В музыке «темпом» называется нормальная скорость данной пьесы — скорость, наиболее соответствующая ее структуре. Традиционные итальянские обозначения темпа неточны — выражают не только скорость, но также общий характер движения, и даже у одного композитора нередко применяются в различных значениях[8]. В общем виде темпы можно разбить на три группы: темпы медленные (и очень медленные), темпы умеренные (также умеренно-медленные и умеренно-быстрые) и темпы быстрые (и очень быстрые) или, по-итальянски: 1) largo, lento, adagio; 2) andante, moderato и allegro moderato; 3) allegro, vivace, presto — в порядке постепенного ускорения (причем с точки зрения чистого темпа, т.е. скорости, термины «largo» и «lento», пожалуй, также «allegro» и «vivace» попарно являются синонимами). Необходимо здесь же оговорить, что темповые возможности декламации, как искусства речевого, у́же, чем темповые возможности музыки: ни слишком быстрые, ни чересчур медленные темпы технически недоступны для данного инструмента — речевого аппарата человека. В пении эти пределы несколько шире (в сторону медленных темпов), чем в декламации; по сравнению же с любым видом звучащей прозаической речи темповый диапазон декламации обширнее: в ней употребительны как более медленные, так более быстрые темпы (последнее реже), чем в речи прозаической. В общем же и целом декламационные темпы быстрее вокальных и медленнее разговорных. Уже поэтому обозначение темпов музыкальными — итальянскими или русскими — терминами будет для

декламации несколько иным, чем в музыке. Более конкретным и точным является метрономическое обозначение стихового темпа, но оно, к сожалению, далеко не всегда возможно[9]. Влияние на темп индивидуальных свойств исполнителя в звучащем стихе будет сказываться сильнее, чем в музыке, где длительности математически урегулированы: здесь будет ярче проявляться у одних склонность ускорять движение (торопиться), у других — замедлять его (затягивать). Более низкие, менее подвижные голоса будут все произносить несколько медленнее, чем голоса более высокой тесситуры, которым вообще бывают свойственны более быстрые темпы и большая легкость голосового движения[10]. Точно так же в пределах индивидуального голоса, понижая речь, мы ее невольно замедляем; усиливая звук, стараясь говорить громче, мы тоже, незаметно для себя, начинаем говорить и несколько «реже», т.е. медленнее (и обратно). Таковы естественные, органические для человеческой речи соотношения между темпом и высотой (тесситурой), с одной стороны, между темпом и силой, с другой. Неоднократно наблюдалось также, что в большом помещении все темпы речи несколько замедляются — разученная в других условиях вещь может неожиданно зазвучать сбивчиво и торопливо, «не дойти» до слушателя, если мы не замедлим ее темп[11]. В музыке вообще наблюдается бóльшая незыблемость абсолютных величин, в декламации (т.е. даже в наиболее урегулированном типе звучащей речи) — бóльшая относительность всех величин (не только темпоральных, но и, напр., высотных). Вследствие этого и понятие «медленности» или «быстроты» движения приобретает в применении к речи еще большую, чем в музыке, условность, зыбкость и неопределенность. К этому надо присоединить моменты случайного и привходящего характера — как общее состояние произносящего и т.п., которые отражаются на темпе декламации сильнее, чем при исполнении музыкального произведения, где объективные ритмо-темповые задания в большей мере подчиняют себе волю исполнителя.

Несмотря на все эти оговорки, которые необходимо было сделать, приступая к анализу стихового темпа и его факторов, мы должны подчеркнуть, что общая длительность произносимого одним лицом и в одних условиях стихотворения должна быть принципиально столь же строго фиксирована, как общая

длительность исполнения музыкальной пьесы, *т.е. средний темп исполнения явится и в декламации величиной до известной степени постоянной*. В декламации все время осуществляется, хотя бы и неосознанно, учет по крайней мере крупнейших величин или важнейших временных отношений. Это относится прежде всего к длительности отдельных стихов и периодов молчания — пауз — между ними.

Определить нормальный средний темп исполнения данного произведения — для декламатора задача не менее важная, чем для музыканта. Изменение одного лишь темпа в декламации, как и в музыке, придает исполняемой вещи совершенно иной характер, иной смысл, иной стиль. «Темп имеет колоссальное значение экспрессивного модуса, — говорит Сабанеев. — Одно и то же, прочитанное быстрым темпом и медленным, производит совершенно иное впечатление»[12]. «...Общее движение является *важнейшим* фактором музыкального выражения», — говорит теоретик-музыкант Люси[13]. Правильный темп исполнения есть прежде всего требование стиля, столь же общее и не менее существенное, чем, напр., общий голосовой тембр, и, несомненно, более первичное, чем, напр., приемы мелодизации. «Правильным» можно назвать темп, наиболее отвечающий общему ритмическому движению произведения, наиболее передающий структуру его и, вместе с тем, его эстетический смысл (задание, установку). «Правильный» темп обнаруживает истинный характер пьесы, обусловливающий самое полное проявление ее мысли; он вытекает из «склада» самого произведения[14]. Угадываем его мы прежде всего непосредственно — «чувством времени» или «чувством темпа», путем интуитивного постижения общего ритмического импульса произведения, затем — путем анализа всей структуры его — в первую очередь акцентно-ритмических элементов, как основных для стихового движения и темпа. Такая точка зрения отнюдь не отрицает множественности, подчас борьбы и противоречивости факторов темпа, в частности — сложного взаимодействия между чисто структурными и, в широком значении этого слова, семантическими данными. Но, подчеркивая значение ритмического момента в организации стиховой речи как таковой, она постулирует возможность и методологическую правомерность абстракции от целого ряда других моментов, самих по себе, может быть,

существенных для той же проблемы темпа: от общей и словесной семантики, от особенностей звучания или инструментовки, от тем, эмоций, идей и т.д. и т.д. Это — не упрощение фактов, но сознательное элиминирование некоторых сторон изучаемого явления. Следует иметь это в виду при рассмотрении всех приводимых ниже примеров — всегда по своей природе более сложных, чем иллюстрируемые ими положения. Задача настоящей статьи — подготовить почву для научного освещения большой проблемы о заданных моментах или произносительных потенциях стиха: наметить, хотя бы в схематическом виде, некоторые общие гипотезы, сформулировать некоторые конкретные наблюдения в одной выделенной нами области.

Начнем с наиболее общего. По аналогии с музыкальными произведениями можно сказать, что всякая сложность, богатство структуры данного произведения, обилие в нем отклонений от схемы, «перебоев», редких ходов, непривычных конфигураций и т.п. влияет на темп целого замедляющим образом. И обратно: простота, отчетливость, элементарность строения способствует как бы механизации исполнения и, вместе с этим, ускорению темпа[15]. Далее: если признать вслед за Сиверсом, что поэтические произведения обнаруживают тенденцию быть произносимыми в более высоком или более низком регистре (что весьма правдоподобно), т.е., если считать не только общий тембр, но и среднюю высоту моментом «заложенным»[16], то можно сказать, что произведение, написанное в более низком регистре, требует также несколько более медленного темпа сравнительно с произведением более высокого регистра. Наконец, общая эмоциональная окраска или тональность поэтического произведения, соответствующая «минору» в музыке, требует несколько более медленного темпа, чем общая эмоциональная окраска или тональность, соответствующая музыкальному «мажору». Прибавим, что темп связан до известной степени и с тембром (в понимании Рутца): так, напр., темпы «I типа» в общем медленнее, чем темпы «II типа», темпы «große Art» в пределах каждого типа медленнее, чем темпы «kleine Art», и т.п. Все намеченное имеет силу только в качестве самой общей темповой тенденции стихового текста.

Движение декламационной речи — как и всякое слышимое или видимое движение — может быть не только более быст-

рым или медленным, но также более устойчивым, равномерным или же неравномерным — т.е. с ускорениями и замедлениями (accelerando и ritardando), проводимыми на больших или малых расстояниях, иногда с контрастными резкими переходами из одного темпа в другой («перемена темпа»). Пример первого мы видим чаще в 3-сложных размерах, пример второго — в 2-сложных. Во всяком случае, вопрос о темпе распадается на вопрос *о среднем, общем темпе* данного произведения и на вопрос *о частных темпах отдельных мест*[17]. Стало быть, мы можем говорить о факторах, способствующих местному замедлению среднего, нормального темпа, который намечается обычно в начальном стихе (или стихах) произведения, и о факторах, способствующих его местному ускорению. Если при этом замедляющие или ускоряющие приемы проводятся систематически, они становятся факторами.

В нашем обзоре мы и рассматриваем порознь именно такие факторы замедлений и ускорений — легче поддающиеся анализу, чем общий темп произведения в целом. Последний зависит, в конечном итоге, от всей совокупности не только метро-ритмических, но и стилистических и смысловых данных, которые, как мы уже упоминали, остаются вне поля нашего рассмотрения.

Ф.Е. Корш говорит применительно к греческой метрике: «...темп (ἀγωγή) <...> всецело зависит от длительности основной величины»[18]. Эта основная величина, или «основное время» (χρόνος πρῶτος или mora), служила, таким образом, общепринятой единицей для определения и измерения темпа. Она имела различную длительность в разных родах ритма[19] и соответствовала (в рецитации древних) промежутку времени, необходимому для произнесения краткого гласного. «Верно то, что оно [основное время], — говорит далее Корш, — есть наименьшая величина в произведении, но величина, ясно ощутимая и определимая слухом, следовательно, — не чересчур мелкая»[20]. Для музыки Вестфаль принимал, как известно, за χρόνος πρῶτος одну шестнадцатую (♪). Что же взять единицей измерения звучащего стиха в современном произнесении? «Стопа» стала в новейшем стихосложении величиной слишком неравномерной и несоизмеримой для слуха, потеряла всякое реальное значение, чтобы можно было ее принять за такую единицу; не говоря уже о том,

что «стопа» является лишь случайным и далеко не обязательным признаком стиха. Не является ли в нашем произносимом стихе слог той «ясно ощутимой и определимой слухом», вместе с тем «наименьшей величиной», о которой говорит Корш[21]? Ведь несмотря на то, что неравная длительность отдельных слогов обусловлена в значительной мере уже различным звуковым составом их, все же более медленное течение речи характеризуется, в общем, большей длительностью составных величин — слогов, чем более быстрое ее течение; средняя продолжительность одного слога будет поэтому различной — она будет возрастать или убывать в речи разных темпов. Mutatis mutandis*, можно приравнять ее χρόνος πρῶτος или mora классической метрики, т.е. принять за единицу измерения темпа — единицу меняющуюся, каковой была и mora древних[22].

Однако очевидно с первого же взгляда, что такое определение темпа, будучи точным и, быть может, удовлетворительным для целей научного анализа, само по себе чрезвычайно неудобно: его нельзя даже приблизительно сопоставить с метрономическим обозначением темпа в современной музыке при помощи длительности ♩ или ♪. Оно лишено всякой наглядности и абсолютно неприменимо практически — при переводе стихов в звучание, не говоря уже о том, что в декламации нередко применяется в качестве художественного приема столь резкая дифференциация слогов по длительности, что цифра средней длительности слога утрачивает значение показателя темпа. Другой, более крупной единицей измерения можно было бы принять один стих. Объективная длительность произнесения каждого стиха в отдельности оказывает большое влияние на общее впечатление стихового темпа, хотя и не обуславливает его всецело. О средней длительности стиха для данного стихотворения, для данного отрезка его, строфы и т.д. как о темповом определителе говорить, конечно, можно, но следует при этом помнить, что средняя длительность стиха может служить достаточным (реальным) мерилом темпа лишь в соотнесении с числом слогов и с числом словесно-акцентных групп в нем. Последнее условие требует пояснения: дело в том, что более высокая словесно-акцентная нагрузка стиха (связанная с большей

* Внеся необходимое изменение. — *Сост*

экспираторной напряженностью произнесения) или повышает длительность стиха, почти не изменяя субъективного восприятия его темпа, или не изменяет объективной длительности, но свидетельствует о более быстром субъективном темпе стиха. Лишь в том случае, если обе величины (число слогов и число словесно-акцентных групп) находятся в более или менее устойчивых отношениях одна к другой, мы можем быть гарантированы от слишком большого расхождения между объективными и субъективными оценками темпа. Это расхождение будет наименьшим в 3-сложных размерах, наибольшим — в 2-сложных, где соотношение между количеством слогов и слов неустойчивое, меняющееся от стиха к стиху. Здесь некоторым коррективом может служить опять-таки средняя цифра, определяющая это отношение, — напр., в ямбе при 8—9 слогах три слова, в ямбе при 10—11 слогах четыре слова и т.п. При переходе к дольникам значение объективных критериев темпа повышается, еще более — при переходе к 3-сложным размерам: здесь цифровое соизмерение наиболее соответствует субъективному впечатлению. Обратно этому — самая трудность измерения, нахождения цифр, соответствующих непосредственному восприятию темпа, повышается при переходе от 3-сложных к дольникам и от дольников к 2-сложным.

Минимальная и максимальная длительность стиха того или иного размера может дать представление о более широких или более узких темповых рамках (пределах скорости) данного размера: напр., более широких для 3-стопного анапеста и более узких для 3-стопного амфибрахия (см. Приложение). Отклонения от средней длительности стиха будут, в общем, более значительны в 2-сложных размерах и менее значительны в размерах 3-сложных: темпоральный диапазон первых более широк. Мимоходом отметим, что определение длительности стиха может служить средством для определения средней длительности и одного слога — сначала для данного стиха, затем и для всего стихотворения[23]. Для 3-сложных размеров будет вполне пригоден простейший способ определения темпа по метроному (ведя счет от одного словесно-ритмического ударения до другого). Без особой натяжки можно применять этот способ также к чисто тоническим стихам и отчасти к «паузникам», поскольку они являются модификацией 3-дольных. Стихи этих

типов укладываются довольно легко в какой-либо счет, образуя подобие музыкального такта на ¾, ⁴⁄₄ и т.п. Выравнивание промежутков времени от ударения до ударения, изохронизм «долей» — по крайней мере в пределах одного стиха — составляет их отличительную черту[24]. Движение по стихам с различным количеством стиховых ударений соответствует в музыке движению с меняющимся счетом — напр., с чередованием тактов в ²⁄₄ и ¾. От музыкального подобный стиховой такт отличается тем, что он не всегда начинается сильным временем, но зато всегда заканчивается паузой (так или иначе тоже укладывающейся в счет)[25]. К этому надо прибавить, что самый счет становится то несколько медленнее (для стихов с меньшим количеством ударений), то несколько быстрее (для стихов с большим количеством ударений). Темп в стихах чисто тонического типа может, очевидно, измеряться, с одной стороны, временем, протекающим от ударения до ударения, — длительностью «доли», с другой стороны — средней слоговой заполненностью, или емкостью, одной «доли». Если увеличивается первая величина при сохранении второй, темп естественно замедляется; и обратно — при сокращении времени от ударения до ударения темп ускоряется. При возрастании одной второй величины, т.е. при увеличении количества слогов между ударениями темп ускоряется, и обратно — при уменьшении количества слогов он замедляется. Темповые перебои внутри тонического стиха основаны на изменении числа слогов между ударениями при изохронизации «долей». В разноударных стихах мы имеем, кроме того, некоторое расширение и сужение длительности самой «доли», благодаря чему для одних стихов счет несколько замедляется, для других — убыстряется (см. выше).

Оба этих момента должны быть учтены при темповом анализе тонических стихов. В 3-сложных размерах господствует та же тенденция, хотя и не столь ярко выраженная благодаря присутствию еще другого, силлабического признака стиха, к изохронизму долей-стоп, к их выравниванию во времени. Относительный темп большей части 3-сложных размеров поэтому тоже достаточно удовлетворительно определяется по метроному. Метрономическое определение дает более прочное основание для соотнесения темпов разных стихов, ибо слоговая заполненность промежутка времени от ударения до ударения

здесь является величиной заранее известной и не меняющейся, как в стихах чисто тонических.

2-сложные метры, где совпадение ритмических ударений с ударениями слов лишь частично, счету не поддаются и в рамки музыкального такта не укладываются. В каждом звучащем стихе, напр., 4-стопного ямба, разное количество ударений (от двух до пяти и даже шести) и словесно-ритмические акценты отстоят друг от друга на различные, меняющиеся в пределах одного стиха, промежутки времени. Измерять темп таких стихов можно или допуская скандовку, т.е. искусственное выравнивание стоп и слогов[26], или прибегая к столь же искусственной изохронизации более крупных членений, как это делал, напр., Гинзбург[27], или же, наконец, вышеуказанным, более сложным способом, определял длительность стиха и длительность слога в соотнесении с количеством слогов и словесных групп в стихе. Впрочем, и этот способ не только не дает возможности сравнения и относительного определения темпа стихов хореических и ямбических разной длины и структуры, но является недостаточным даже при сравнении между собой стихов одного размера, если они неодинаковы по словесно-акцентной емкости. Неустойчивость же последней является как раз типичной особенностью 2-сложных размеров — в противоположность 3-сложным. Существенно также для темпа учесть места ударений — акцентно-метрическую схему данного конкретного стиха. (О темповом значении последнего момента см. подробнее в дальнейшем изложении). Сравнение между собой в отношении темпа стихов принципиально различных ритмических организаций — тонических, метрических 2-сложных и 3-сложных — представляется еще более затруднительным[28] и почти невозможным иначе, как чисто импрессионистически, т.е. сравнивая впечатления и непосредственные восприятия темпа в тех и других случаях. Цифровое же измерение здесь оказывается мало пригодным ввиду крайней сложности. Относительно простым представляется на первый взгляд такое сопоставление, где мы имеем стихи с одинаковым количеством слогов и одинаковым количеством словесно-ритмических ударений. Сравним, напр., дольник Маяковского в 8 слогов, усеченный 3-стопный амфибрахий и 4-стопный ямб с мужским окончанием — все стихи с одинаковым количеством слогов и слов:

1) Продает слоновую кость...
Маяковский. Спросили раз меня:
«Вы любите ли НЭП?..»

Фабрики сковывает тишь...
Маяковский. Германия

2) В бассейне серебряных рыб...
Гумилев. Ты помнишь дворец великанов...

Не с гор побежали ручьи...
Некрасов. Мороз, Красный нос

3) ... Глазами тучи я следил,
Рукою молнию ловил...
Лермонтов. Мцыри

Нетрудно констатировать, что в 1-м примере темп наиболее медленный, во 2-м он несколько быстрее, в 3-м — наиболее быстрый. Следует, однако, остерегаться делать какие-либо обобщающие выводы о темпах размеров, авторов и т.п. на основании подобных сопоставлений изолированных стихов. Во всех примерах, приводимых в статье ниже, мы стараемся поэтому до некоторой степени учитывать общую динамику произнесения того стихотворения, из которого приведены отдельные стихи. Возвращаясь к приведенным примерам, указываем дополнительно на различия в словоразделах, в звуковом составе, фразово-семантическом моменте и т.д. В пределах стихов одного типа — 1-й стих Маяковского несколько быстрее 2-го, 1-й амфибрахический несколько медленнее 2-го.

Приведенные соображения об объективных способах измерения темпа служат сами по себе достаточной мотивировкой метрономических обозначений темпов в Приложении и отсутствия таковых, равно как и более сложных измерений, в примерах, иллюстрирующих общие положения статьи: цифровые данные приводятся лишь там, где они наглядно подтверждают общее впечатление от темпа того или другого стиха (стихов). Мы не боимся упрека в научном импрессионизме или субъективизме, так как весь предлагаемый анализ базируется прежде всего на интуитивном восприятии стихового движения

и темпа, которое может быть оправдано объективными тестовыми данными лишь частично. Общей предпосылкой работы является живое и целостное восприятие стиховой динамики во всей полноте ее звуковых, языковых, образных и эмоционально-идеологических моментов.

2. КЛАССИФИКАЦИЯ И ОБЩАЯ ТЕМПОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАЗМЕРОВ

Присмотримся ближе к темповым возможностям стиха, поскольку они обусловлены акцентно-ритмическими и метрическими факторами. Сначала о метре. Теоретиками стиха и практиками декламационного искусства высказывалось не раз — всегда, правда, в очень беглой форме — наблюдение, что различным размерам присущ различный характер и темп стихового движения — что хореи, напр., звучат более легко и быстро сравнительно с более тяжелыми и энергичными ямбами, что анапесту свойственен более тревожный характер движения и более быстрый темп, чем плавному и торжественному дактилю, и т.п. Ассоциируя, далее, представление стиха с представлениями о физическом движении, говорили, что 4-стопный хорей напоминает танец, что гекзаметр или анапест представляет собой простейшую передачу в ритмах речи ритмической походки и т.д. У древних действительно для каждого размера существовал определенный постоянный темп, что засвидетельствовано теоретиком древности Аристоксеном. В статье «Значение темпа в греческой ритмике» Ф.Е. Корш пишет: «ἀγωγή дактиля была довольно медленна, ἀγωγή ямба — быстрее, пеона — еще быстрее»[29]. Размеры более быстрых темпов измерялись диподически; так измерялись не только ямбы, но и анапесты. С ритмо-темповыми свойствами отдельных метров связывалось приурочение их к определенным поэтическим жанрам и тематико-эмоциональным комплексам, следы которого мы можем наблюдать и в новой европейской поэзии. Впрочем, в новейшее время границы между отдельными размерами и их функциями в значительной степени стерлись. Длительность звуков утратила свое значение как в речи, так и в системе стихосложения[30]. На первый план выступили иные, акцентно-силлабические признаки стиха. Вместе с этим темповая характеристика каждого из размеров стала более зыбкой, менее ощутимой. Все же

для некоторых размеров она более бесспорна (никто не воспринимает дактиль как размер быстрый); для других — более гадательна (кто, напр., не затруднится определить темп 4-стопного ямба?). Иными словами, это можно формулировать так: темповый диапазон одних размеров более широк, других — более узок. В новейшей поэзии факторы семантико-синтактические вступают, по-видимому, в более сложные соотношения с факторами ритмическими. Кроме того, ритмические факторы сами по себе усложнились и утончились. Стих перестал быть таким «произносительным» и примитивно-«моторным», каким он был в древности; восприятие темпа стиха стало, вместе с тем, менее отчетливым.

Это, конечно, затрудняет поставленную нами задачу, но отнюдь не устраняет необходимости к ней подойти. В частности, приведенные выше цитаты заключают в себе положения так или иначе применимые и к нашему русскому стиху. Так, наш дактиль тоже, в общем, медленнее ямба, наши пеоны (см. сплошь пеонические стихи) всегда быстрее чистого ямба. Анапестическая диподия и у нас «более самостоятельная величина, нежели ямбическая»[31] (см. 4-стопные анапесты, отчетливо распадающиеся на полустишия, тогда как в 4-стопном ямбе это распадение намечено лишь иногда и лишь слегка). Стихи диподического строения и у нас обнаруживают тенденцию к произнесению более быстрым темпом. Эти совпадения доказывают, что сохраняет до сих пор силу не только общий принцип воздействия метра стиха на его темп, но что здесь могли бы быть найдены и какие-то более близкие аналогии, сделаны более частные соотнесения. Несмотря на всю разницу «метрической» (античной) и «силлабо-тонической» систем, — есть между ними пограничная зона, выделить которую представляло бы исключительный интерес для общей теории поэзии[32].

Традиционная классификация метров была поколеблена новейшими теоретиками стиха. Появилось «учение об анакрузах», согласно которому ямб сводится к хорею, амфибрахий и анапест — к дактилю[33]. При таком рассмотрении метра не учитывается, что первые слоги стиха настолько ритмически действенны, что сообщают ту или другую ритмическую инерцию всему стиху, что, следовательно, если мы будем называть ямб анакрузированным хореем, дело по существу изменится

мало: этот анакрузированный хорей будет столь сильно отличаться от простого, не анакрузированного, что удобнее называть его как-либо иначе — хотя бы «ямбом». В самом деле, достаточно сравнить четверостишие Пушкина с тем же четверостишием, усеченным на первый слог стиха, чтобы убедиться, что благодаря такой операции изменился весь темпово-ритмический облик строфы[34].

Пушкин. «Я помню чудное мгновенье...» и т.д.

Ср.: Помню чудное мгновенье:
Предо мной явилась ты,
Мимолетное виденье,
Гений чистой красоты.

Не трудно заметить, что с заменой ямба хореем изменилась вся поэтическая семантика отрывка, весь тон лирического повествования, хотя элементарное значение слов и их последовательность остались ненарушенными. Метрическая схема изменила ритмы «начал» стихов, изменила темп и характер движения всего отрывка, вместе с этим видоизменила и семантику. Здесь будет уместно отметить, что — в применении к стихам — едва ли можно говорить о прямом влиянии семантики на темп. Мы будем ближе к истине, констатируя глубокое взаимодействие моментов ритмо-темповых с моментами общесемантическими (и эмоциональными), не исключая и такой возможности, что правильно угаданный темп становится для декламатора ключом к раскрытию общего смысла и семантических оттенков произведения. Бессистемное чередование хореических и ямбических стихов приблизительно одинаковой длины, какое встречается часто у Хлебникова, не дает повода к большим темповым контрастам: перемещение акцентных слогов с четных мест на нечетные и обратно совершается почти незаметно, давая легкий перебой ритмического восприятия, но не влияя на темп стихового движения в целом. Возвращаемся к теории анакруз. Для этой теории характерно вынесение анакрузы и клаузулы за пределы «метрического ряда», сужение границ последнего: начало метрического ряда определяется первым ударением, его конец — последним ударением стиха[35]. На этом основании Б.В. Томашевский предлагает со-

поставлять с 4-стопным хореем 3-стопный ямб, а 4-стопный ямб — с 5-стопным хореем, т.е. размеры по общему ритмическому воздействию чрезвычайно друг другу далекие. У хорея предполагается анакруза в 2 слога, у дактиля — в 3 слога. Такая концепция требует особого возражения, ибо она противоречит фактам: в хорее стихи с ударением на 1-м слоге почти столь же распространены, как стихи без такового ударения; в дактиле же стихи с «3-сложной анакрузой», т.е. с облегчением 1-й стопы, встречаются безусловно реже, чем стихи с явно ударной 1-й стопой. Зато обратное явление, отяжеление 1-й стопы путем замещения (в анапестических стихах) анапеста амфимакром, наблюдается весьма часто[36]. Сосредотачивая внимание на «метрическом ряде» и игнорируя все, что стоит до и после, рассматриваемая теория упускает из виду то обстоятельство, что общее ритмическое впечатление от ряда стихов и их движения слагается в значительной мере в результате восприятия точек смыкания стихов между собою, т.е. конца одного стиха и начала следующего с паузой между ними. Ритмическая пауза стиха выявляет (как всякая пауза) почти с одинаковой выпуклостью как то, что предшествует ей, так и то, что за ней следует. Правда, «концы» и «начала» ритмически сложнее прочих частей стиха, но из этого не следует, что мы можем игнорировать их при анализе. Вспомним, что и Сиверс, рассматривая стиховую мелодику, считал нужным придавать особое значение именно этим частям стиха[37]. Быть может, наше ритмическое восприятие, оставаясь сравнительно инертным на протяжении стиха, становится более активным в тот момент, когда заканчивается один стих и начинается другой[38]. Ведь и в музыке конец одного «ритма» и начало другого четко отмечаются ритмическим сознанием, особенно если они отделены друг от друга паузой[39]. «Начала» и «концы» стиховых рядов оказываются во всяком случае сугубо чувствительными местами в отношении темпа: здесь особенно употребительны и наглядны приемы темповых ускорений и замедлений.

В силу всех указанных соображений нам представляется правильным и для данной проблемы продуктивным уделять в последующем изложении внимание *началам* стиха, *концам* отдельных стихов — в их соотнесении с началами стихов примыкающих — и *паузе*, лежащей между ними.

Мы видели, как изменяются темп и ритм от присутствия или отсутствия одного только слога в начале стиха и констатировали тем самым специфичность ямбического и хореического движения (включая и темп этого движения). 3-сложные размеры стоят ближе друг к другу и в некоторых случаях довольно легко заменяются один другим — чередование, напр., анапеста с амфибрахием (особенно в более длинных стихах) почти незаметно для слуха[40], дактиль занимает, быть может, несколько обособленное положение. Что касается «ямбо-анапестических» и «дактиле-хореических» стихов, т.е. стихов смешанного типа, или логаэдов, то в них можно уловить в большинстве случаев преобладание 2-сложной или, чаще, 3-сложной схемы, дающей импульс общему движению. Уже самое существование стихов такого рода доказывает, что имеет некоторый raison d'être* и другая классификация размеров — деление их на «нисходящие» и «восходящие», предложенная еще Вестфалем; к ней примыкает и Сиверс[41].

Правда, можно допустить, что при восприятии немецкой ритмической речи «восходящесть» и «нисходящесть» движения ощущается острее, чем у нас, благодаря тому, что немецким словам свойственны нисходящие ритмические схемы, в русской же речи ритмические схемы слов чрезвычайно разнообразны, а также благодаря тому, что слова в немецкой речи звучат более изолированно, и ритм целого слагается из ритмов отдельных слов, тогда как у нас границы между словами часто бывают в такой мере стерты, что ритм целого строится свободно, опираясь лишь на общеобязательные (и то гораздо более мягкие) ударения слов. Несмотря на это, как в восприятии отдельных слов и членений, так и в восприятии более крупной единицы — стиха — «восходящесть» и «нисходящесть» движения ощущается и у нас настолько отчетливо, что является фактором, оказывающим свое влияние на темп и, следовательно, подлежащим нашему учету. На этот момент нам придется неоднократно указывать.

Для русского стиха можно было бы наметить три основные ритмо-метрические группы, различные по основным принципам организации и произнесения: 3-дольные метры, 2-дольные метры и стихи чисто тонические (или дольники всяких типов)[42].

* Разумное основание. — *Сост.*

В пределах каждой можно было бы наметить длинные ряды модусов (собственно «размеров»), в пределах каждого модуса — еще более длинные ряды ритмо-метрических вариаций, как для одного изолированного стиха, так и для сочетания стихов в систему. В сущности, для исчерпывающего анализа поставленного вопроса — о влиянии метрических и акцентно-ритмических факторов на темп стиха — требовалось бы рассмотреть в каждом из размеров все возможные и употребительные вариации. Для настоящей статьи это было бы слишком громоздко. Мы ограничимся систематическим перечислением лишь главнейших факторов, пользуясь примерами из стихов разных ритмических организаций для уяснения воздействия на темп того или другого фактора, взятого в отдельности. Для 3-дольных метров сделан (см. Приложение) более подробный, хотя все же довольно общий, обзор отдельных «модусов», так как эти метры представляются нам наиболее простыми и равномерными в отношении темпа. Естественное движение стиха в 3-дольных метрах приближается к скандовке, стопа получает более реальное значение, чем в 2-сложных. Замена тяжелого слога легким и наоборот, отяжеление безударного по схеме слога касаются почти всегда лишь начального слога стиха. Для 3-дольных метров типичны более ровные ударения, более равномерное заполнение длительностей (стоп и пауз), более ровное чередование слогов, слов и стихов, больший изохронизм отдельных стихов, в результате — большая выдержанность и единообразие (равномерность) темпа. Инерция метрического движения стиха сильнее всего в этих метрах, ритмический рисунок фраз здесь более прост и однообразен (ритмо-синтактические параллелизмы и другие несложные фигуры), стиховая пауза более урегулирована. Весь стих легче поддается учету. Фонографные и граммофонные записи декламаторов с выдержанно-ритмическим стилем исполнения показывают, что в этих размерах господствует произносительная тенденция к уравнению длительности даже отдельных слогов (неударных с ударными), что придает триолированный характер всему движению речи. Вышеуказанные наблюдения относятся преимущественно к наиболее уравновешенному из всех 3-сложных (и всех вообще) размеров — к дактилю. Метрический тип дактиля , реже — более порывистый и энергичный дактиль. Метрический тип амфибрахия

приближается к фигуре[43] , анапеста — к фигуре . (само собой разумеется, что нотные схемы выражают лишь приблизительно реальные ритмические соотношения). В *дактиле* мы имеем наибольшую ровность стихового движения, наибольшую простоту ритмических ходов и фигур, наибольшее однообразие и медлительность темпа. Очевидно поэтому дактиль является столь употребительным метром для повествовательных и медитативных жанров. *Амфибрахий* приближается то к дактилю, то к анапесту: его течение тоже волнообразно, но волна его менее плоская, чем в дактиле, в нем ощутимее разгон, размах, потенция лирического пафоса; темп этого метра — умеренный или умеренно медленный. В *анапесте* уже определенно ощущается порыв, стремительность, возможности быстрых нарастаний и спадов, его «волна» принимает часто характер зигзагообразного излома. В анапестических стихах обнаруживаем тенденцию к четному разделу стоп, к более «сильной» (хотя бы и краткой) паузе, к более резкому акценту. Из 3-сложных размеров анапесты выделяются ритмическим богатством и наименьшей ровностью движения, при относительной же ровности движения — быстрым темпом. Передача быстрого физического движения (погоня, скачка и т.п.) и лирическая смятенность, взволнованность — вот типичные поэтические функции анапестов[44].

Нам представляется возможным говорить о дактилическом, амфибрахическом или анапестическом типе движения стихотворения в целом даже при известных отступлениях в метре отдельных стихов, принимая во внимание преобладание той или другой ритмической формы в чередовании слогов в качестве общего импульса. Объективные точки опоры для ритмизации того или иного типа дают обычно ритмы слов и простейших группировок (включая те, которые получаются в результате «сдвигов», подчиняющихся общей тенденции стихового движения). С другой стороны, возможны случаи сложного или смешанного типа движения даже при полной выдержанности «метра»: анапестический тип движения в сочетании с амфибрахическим, амфибрахический в сочетании с дактилическим и т.п. Для правильного определения темпа необходимо вообще учитывать: 1) условность всякой внешней номенклатуры;

2) недостаточность арифметического подхода к стиху. Именно последним недостатком грешит «теория анакруз», основанная на единообразном толковании неударных слогов в начале стиха, на механическом подсчете. Ближе к истине Сиверс, различающий «Auftakt» — «неударный слог или ноту, несвязанную с последующей ритмической группой», и «неударный слог, начинающий ритмическую группу»[45], т.е. учитывающий различную функцию стиховых начал *в связи с дальнейшим течением стиха*. Сиверс отмечает также, что нисходящий «такт» (стопу) надо понимать как постепенно убывающий в силе начиная с ударного гласного; в противоположность этому восходящий такт характеризуется сохранением до самого конца по крайней мере той же степени силы и благодаря этому бóльшим отрывом от неударных следующего «такта» (стопы). Привлечение момента акцентуации (ее характера) чрезвычайно важно при определении типа стихового движения. Вместо описания и в дополнение к той характеристике, которая дана выше при помощи нот, предлагаем следующее начертание 3-сложных метров: дактиль ╲╲╲ и т.д., амфибрахий ⌒⌒ и т.д., анапест ╱╱╱ и т.д.; в более связанном виде: ╲╲╲; ⌒⌒⌒; ╱╱╱ и т.д. Чисто амфибрахическое движение в стихотворении Тютчева «Сон на море» («И море, и буря качали наш челн...») или «Ангел» Лермонтова, в «Стокгольме» [Н. Гумилева? — *Сост.*] — чисто анапестическое; в «Русалке» Лермонтова — смешанное с преобладанием амфибрахических форм, в «Желании» («Зачем я не птица, не ворон степной...») Лермонтова — смешанные, с преобладанием анапестических форм.

В стихотворении Брюсова «Царица» («С конки сошла она шагом богини...») единичные анапестические стихи подчиняются в темпе и общем движении стихам дактилическим — господствующим:

...Сумрак холодный лежал без конца,
ˇНебеса были звездны и сини...

1-я стопа ощущается не как анапестическая, а скорее как дактилическая, где сильная часть приходится до слова. Подчинение амфибрахическому движению при прибавлении лишнего неударного может выражаться в удвоенной скорости соответствующих начал (вместо ♪ — ♫):

...Опять от вечерних предместий
Отряды и пули в туман,
Если щеки обветрены,
Если
Между пальцами
Бьется наган...*
Саянов. Возвращение

Разумеется, разбивка на строки не мешает относить эти стихи к 3-стопному амфибрахию. При современном речевом принципе членения стиха приходится всегда учитывать более широкие объединения, соответствующие стиху, как полной ритмической единице. В некоторых случаях, особенно в кратких стихах, смена одного размера на другой может быть только мнимой:

Человек обещал
Проводам молодым:
— Мы дадим вам работу
И песню дадим!..

или

...Телеграфному проводу
Выхода нет,
Он поет и работает,
Словно поэт...
Светлов. Провод

В данном примере стихи имеют анапестическое движение по всем рядам. Медленный по природе дактиль оказывается из всех 3-сложных размеров наиболее устойчивым в темповом отношении. Вот пример систематического торможения восходящего движения нечетных стихов (более быстрых) дактилическим движением четных (более медленных) — один из приемов использования темповых метрических факторов в композиционных целях:

Только в мире и есть, что тенистый
Дре́млющих кленов шате́р.
Только в мире и есть, что лучистый
Де́тски задумчивый взо́р...
Фет. Только в мире и есть, что тенистый...

(Темп анапестических стихов М. 92**, дактилических — М. 76)

* Здесь и далее выделения в стихотворных цитатах курсивом сделаны автором статьи. — *Сост.*

** Этим сокращением указывается здесь и в дальнейшем тексте скорость по метроному. — *Сост.*

Отсечение неударных слогов в начале стиха оказывается вообще более ощутительным, чем прибавление лишних неударных; вот пример чрезвычайно ощутительного перехода от четырехстопного амфибрахия (2+2) на 3-стопный дактиль в конце строфы Кирсанова («Впервые здесь»):

1. Но город
   не сразу себя показал.

2. Он узкие улицы
   вязью вязал,
3. он гору Давида
   вознес
   два раза.
4. И вдруг —
   из-за пазухи,
   щуря глаза,
5. вы́нул
   проспе́кт
   Руставе́ли!

В 3-дольных метрах темп выдерживается более равномерно даже на протяжении произведения большого размера (напр., поэмы). Здесь не наблюдаются и не подсказываются произносителю такие перемены в темпе, замедления и ускорения, темповый контраст кусков и пр., которые мы видим, напр., в 4-стопном ямбе. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить и мысленно воспроизвести движение любой эпической поэмы, написанной гекзаметром, — и, с другой стороны, лиро-эпической поэмы Пушкина или Лермонтова, с нервным напряженным ритмом, с очень неравномерным темпом и меняющимся характером движения. 2-сложным метрам вообще присущи чрезвычайно разнообразные ритмические схемы, придающие часто совершенно иной характер стихам, написанным формально одним и тем же размером. Наиболее богатым ритмо-темповыми возможностями и, следовательно, наиболее интересным для декламатора-ритмиста метром представляется 4-стопный ямб. Гибкие ритмические формы (ритмическая емкость) делают этот размер подходящим для изложения любой темы, для изображения любой эмоции, любой картины и собы-

тия внутреннего или внешнего мира[46]. В звучащем 4-стопном ямбе наблюдаются темпорально-динамические контрасты между отдельными слогами, сложная градация акцентов, разнообразие словоразделов, очень неравномерное чередование слогов и слов в пределах стиха, связанное с меняющимся количеством ударений в стихе (от двух до пяти) и меняющимся количеством слогов между ударениями, наконец — гораздо меньшая изохронность смежных стихов и меньшая урегулированность межстиховой паузы. За редкими исключениями[47] 4-стопный ямб не укладывается в определенный музыкальный счет, ибо в нем (в каждом стихе) разное количество ударений, и они отстоят друг от друга на неравные промежутки времени. Стопа утрачивает всякое реальное значение; скандовка, метрономизация размера сильно отдаляет стих от нормального произнесения и естественного для данного размера движения голоса по слогам и словам. Акцентный, или тонический стих занимает особое положение и во многих отношениях среднее между 2-сложными и 3-сложными метрами. Крайняя неравномерность в длительности отдельных слогов (темп «долей»), связанная с разным количеством входящих в «долю» слогов (0—7), и сложность ритмических фигур, составляющих стих, сочетаются здесь с равномерным расположением самих ударений — словесных и ритмических в одно и то же время[48]. Такие стихи поэтому еще легче 3-дольных размеров укладываются в музыкальный счет (по числу «долей» в стихе), и, по-видимому, точнее, чем хорей или ямб, регулируют межстиховую паузу. Выравнивание словесно-ритмических акцентов по силе и расстоянию их друг от друга или же простейшая градация динамических опорных точек речи характерны как для стихов 3-дольного (триольного) типа, так и для чисто тонического стиха. Количественное же и качественное динамо-темпоральное разнообразие слогов, расположенных между словесными ударениями, роднит последний с 2-дольными размерами. Добавим, что в акцентных стихах (см. «ударник» Сельвинского) мы имеем обычно свободную (анакрузообразную) смену неударных в начале стиха, остающуюся без влияния на темп стиха в целом.

3. СОЧЕТАНИЕ СТИХОВ РАЗНОЙ ДЛИНЫ И ТИПА

В понятие *размера* входит признак не только качественный, но и количественный: мы говорим о 4-стопном хорее, о 3-стопном амфибрахии и т.д. Количество стоп, иными словами, — длина стиха — не может, очевидно, не оказывать своего влияния на темп. Остановимся сначала на сочетаниях стихов неравной длины. В примере

Когда взойдет денница золотая,
Горит эфир,
И ото сна встает, благоухая,
Цветущий мир...
Баратынский. Когда взойдет денница золотая...

короткие (четные) стихи звучат несколько замедленно. Их движение как бы тормозится движением предшествующих, более длинных стихов (нечетных). Мы имеем здесь 5- и 2-стопные ямбы, отношение же реально временное коротких стихов к длинным будет не 2:5, а примерно 2:3.

...Только в блеске красы пастушка появится
Иль Психеей иль Гебою...
Дельвиг. К ласточке

По количеству стоп (или слогов) короткий стих составляет половину длинного, но в звучании он заполняет больше половины, т.е. его темп опять замедлен. То же самое, напр., в сочетании 6-стопного хорея с 4-стопным:

Нет подруги нежной, нет прелестной Лилы!
Все осиротело!
Плачь, любовь и дружба, плачь, Гимен унылый!
Счастье улетело!..
Батюшков. На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина

Любопытным и правдоподобным представляется нам соображение В.А. Пяста и Н.С. Омельянович о простоте арифметических временных соотношений длинного и короткого стиха в подобных случаях[49]. При меньшем контрасте в слоговой емкости (длине) стихов длительность коротких приближается к длительности более длинных, стихи изохронизируются. Темп коротких кажется замедленным, хотя и не

в такой мере, как в случаях бóльшей разницы между длиною стихов:

Снова лес и дол покрыл
Блеск туманный твой:
Он мне душу растворил
Сладкой тишиной...
Жуковский. К месяцу

или:

Твой светлый лик вчера являлся мне
В каком-то странном полусне.
Ты на меня смотрела с состраданьем,
Как будто перед расставаньем...
Полонский. Бред

В стихах 3-сложных метров очень распространена такая словесно-ритмическая схема строфы, при которой нечетные стихи состоят из четырех стоп (слов), четные — из трех. Здесь наблюдается в большинстве случаев то же правильно повторяющееся явление некоторого торможения в более коротких стихах, в котором можно усматривать уже отмеченную тенденцию к выравниванию во времени или изохронизации неравных стиховых рядов. Удлинение стиховой паузы после четных стихов служит той же изохронизации. Примером может служить любая строфа балладного типа:

В предутреннем воздухе месяц потух,
Туманы столбятся и курятся.
В курятнике нежно бормочет петух
И крыльями хлопает курица...
Лихарев. Наседка

В тоническом стихе с чередованием четырех и трех ударений найдем полную аналогию с тем же типом строфы в амфибрахии или другом 3-сложном размере — и то же явление торможения движения в 3-ударных (четных) стихах:

...О рае Перу орут перуанцы,
где птицы, танцы, бабы

и где над венцами цветов померанца
были до небес баобабы...
Маяковский. Гимн судье

Общая длительность такта на ¾ приближается к общей длительности такта на ⁴⁄₄ совершенно так же, как в строфе балладного склада (см. Лермонтова, Жуковского).

Возьмем строфу 3-сложного размера с неправильным чередованием стихов различной длины:

1 Слу^{1}шай! Уж ко^{2}локол пла^{3}чет вдали^{4}.
2 Я^{1} умира^{2}ю.
3 Что^{1} мне оста^{2}лось? При^{3}житься лицо^{4}м к Аргули^{5}!
4 То^{1}чно свеча^{2}, я горю^{3} и сгора^{4}ю...
Бальмонт. Аргули

В стихи с очень медленным 4-стопным дактилем (приблизительно М. 60, причем 1-й стих в общем медленнее последнего, в начале которого дано ускорение при помощи облегченного ударения на слове «точно») вставлен стих 2-стопного и 5-стопного дактиля: первый звучит замедленно (М. 52), второй — ускоренно (М. 76), приближаясь по времени (несмотря на внутреннюю паузу, задерживающую движение в середине стиха) к стихам 1-му и 4-му, т.е. к 4-стопным стихам строфы. Средний темп — темповая норма — дана в начале, более короткие стихи тормозят движение, более длинные — ускоряют.

Весь ритмо-темповый рисунок последующих строф этого стихотворения («Аргули») построен на том же чередовании то замедляющихся, то ускоряющихся стихов[50]. Заметим, что темпоральное удлинение коротких стихов происходит вообще отчасти путем повышения средней длительности слога (растяжение гласных, особенно ударного гласного), отчасти путем задержания послестиховой паузы, ощущаемой как незаполненное звучанием продолжение стиха.

Возьмем теперь строфическое построение из анапестических стихов — тоже разностопного характера и тоже с доминирующим стихом в 4 стопы.

1 Я иду^{1}. Спотыка^{2}ясь и па^{3}дая ни^{4}ц,
2 Я иду^{1}.
3 Я не зна^{1}ю, дости^{2}гну ль до та^{3}йных грани^{4}ц,

4 Или в зно́йную пы́ль упаду́,
5 Иль уйду́, соблазне́нный, как пе́рвый в раю́,
6 В говоря́щий и ма́нящий са́д,
7 Но одно́ — навсегда́, но одно́ — сознаю́:
8 Не идти́ мне наза́д...

Брюсов. Искушение

Здесь особенно ощутимо выделение основного лейтмотива и перерыв движения, следующий за выделенным стихом (2-й стих — «Я иду»). С 3-го до 7-го стиха чередуются стихи в четыре и в три стопы, причем 3-стопные каждый раз несколько замедляют движение[51]. Распадением предпоследнего стиха на четкие две части подготавливается заключение — медленный и акцентированный каданс строфы в виде последнего 2-стопного стиха. В общем, темповая экспрессия строфы основана на выделении стихов 2-го и 8-го — тематически как раз наиболее существенных.

Сравнивая между собой два последних примера, мы получаем представление о контрастирующих 3-сложных размерах — дактиле и анапесте, и, в частности, констатируем более быстрый темп 4-стопного анапеста сравнительно с 4-стопным же дактилем (стопа анапеста = 0,5", стопа дактиля = 0,7").

Даже в бессистемном чередовании более длинных и более коротких тонических стихов (см., напр., «Войну и мир» Маяковского) нетрудно отметить произносительную тенденцию «считать быстрее» в более крупных стихах-тактах и несколько медленнее в более мелких. Таким образом, в стихе, напр., 4- или 5-ударном промежутки времени от одного ударения до другого оказываются несколько укороченными по сравнению со стихами в три, или, тем более, в два удара. Стихи в один удар (одно слово) среди более длинных стихов способствуют задержанию темпа, и, следовательно, требуемому выделению слова:

1 ...Меня́ не поймаете на сло́ве,
2 я во́все не про́тив мещанского сосло́вия.
3 Мещанам
4 без различия кла́ссов и сосло́вий
5 мое́ славосло́вие...

Маяковский. О дряни

Выделяются, согласно тематическому заданию, стихи 3-й и последний. В них наибольшая средняя длительность слога.

При чередовании стихов в четыре ударения, как основных, со стихами в два и три ударения наблюдаем тоже некоторое убыстрение или замедление счета — сближение или раздвижение акцентов слов-долей:

...Тушью ложась на экранный простор,
Мультипликациями величают
Торговую фирму — ПУШТОРГ...
Сельвинский. Пушторг

Темповое впечатление от отдельных стихов — темповые сходства, контрасты и т.п. — создаются в результате постоянного процесса изохронизации рядов (как тенденции) на основе меняющейся слоговой и акцентно-словесной нагрузки стиха.

В классическом разностопном ямбе можно уловить аналогичное явление: ускоренное движение более длинных и замедленное более коротких стихов. Меняющаяся, очень подвижная в ямбе словесная нагрузка стихов — идущая самостоятельно и независимо от перемен в слоговой емкости стиха — кроме того, цезурованность более длинных стихов создают здесь условия чрезвычайно затрудняющие не только объективную, но даже непосредственную, субъективную оценку темпа близлежащих стиховых рядов. В комедийном или басенном ямбе краткие стихи служат средством интонационного выделения соответствующих слов, как и в стихе Маяковского. Необходимо прибавить, что в чисто лирической поэзии тенденция к изохронизации или точному арифметическому соотношению неравных стихов выражена ярче, чем в тех жанрах и типах, где господствует фразовый строй речи. Вообще, все темповые признаки стиха будут означены всего сильнее в напевной лирике. Ту же тенденцию к уравнению длительностей, к ускорению темпа в более крупных членениях и замедлению в членениях меньшего размера мы можем иногда наблюдать и в пределах одного стиха: получается произносительно-темпоральное выравнивание полустиший (или тенденция к нему) — внутристиховая изохронизация. Благодаря этому намечаются иногда довольно сложные перемены темпа в строфах, подобных следующим:

[1]Я полон дум, |[2]когда, закрывши вежды, |
[3]Внимаю шум |
[1]Младого дня |[2]и молодой надежды; |
[3]Я полон дум | ...
Фет. Я полон дум, когда, закрывши вежды...

В стихах приведенного 5-стопного ямба меньшая часть — до цезуры — протекает в довольно медленном темпе, вторая часть — после цезуры — несколько ускоренно; короткие, четные стихи нашего примера (членения «3») движутся в наиболее медленном для данной строфы темпе.

В весьма сложном ритмически стихотворении Лермонтова «И скучно и грустно» (изобилующем моментами «страстного движения»[52], разнообразными сечениями, внутренними паузами и перебоями), общий темп которого очень медлителен, имеем приблизительно такие перемены темпа внутри строфы:

[1]И скучно и грустно, |[2]и некому руку подать |
[3]В минуту душевной невзгоды... |

Членение «1» — М. 48, членение «2» — М. 60 и членение «3» — М. 54, т.е. опять-таки более крупная, 2-я часть амфибрахического стиха идет в несколько ускоренном темпе сравнительно с первой, 2-стопной частью его; четные же стихи в данном примере движутся как бы в среднем темпе.

Б.М. Эйхенбаум отметил (по поводу стихотворения Жуковского «19 марта 1823» («Ты предо мною...»)), что замедление темпа в конце строфы может достигаться путем сильного ритмического перебоя в последнем стихе, построенном по иной схеме, чем предшествующие[53]. Можно обобщить это наблюдение и сказать так: положение в конце строфы стиха другого типа является наиболее сильным темповым кадансом строфы, но достаточно действенным кадансным приемом может служить и просто помещение в конце строфы стиха более короткого, который всегда будет звучать медленнее предшествующих. Таким приемом в построении строфы пользовались все русские поэты — от Державина до наших дней. Пример из Ахматовой («Каждый день по-новому тревожен...»):

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи...

Еще ярче, благодаря темповой инерции, развивающейся на протяжении 9 стихов, замедление темпа в заключительном стихе строфы Державина:

Оставь багряный одр, — гряди,
О златокудрый, вечно-юный
Бог света! Дев парнасских вождь,
Гряди и приведи с собою
Весны и лета ясны дни
И цвето-благовонну Флору,
И в классах блещущу Цереру,
И Вакха гроздов под венцом:
Да, в сретенье тебе исшедши,
Воскликнем гимн...
Державин. Сретение Орфеем солнца

В приводимой ниже строфе Кузмина (из стихотворения «Тщетно жечь огонь на высокой башне...») темповый каданс строфы достигается как укорочением последнего стиха, так и переменой восходящего анапестообразного движения предшествующих стихов на 2-стопный дактиль (с женским окончанием):

Тщетно жечь огонь на высокой башне,
Тщетно взор вперять в темноту ночную,
Тщетно косы плесть, умащаться нардом, —
Бедная Геро!..

Эти кадансирующие замедления играют чрезвычайно важную интонационно-стилистическую роль во всем стихотворении, которое является подражанием «плачу».

В другой строфе Кузмина («Заключение (Одигитрия)») 5-стопный дактиль проведен на фоне мерного 4-стопного ямба. Медленный по природе темп этого (весьма редкого) размера оказывается настолько устойчивым, что кадансное замедление сильно ощущается, несмотря на увеличение длины (слоговой емкости) стиха:

...Ты в море движешь корабли,
Звездой сияешь нам вдали,
Далёко от родной земли!
Ведешь Ты средь камней и скал,
Где волны воют, как шакал,
Где рок смертельный нас искал, —
Ты же из бури, пучины, погибели, рева,
Выведешь к пристани нас, Одигитрия Дева!..

Такой каданс — с расширенным, но замедленным движением — соответствует и здесь общему интонационному стилю стихотворения — стилю религиозного гимна.

В «Песне убогого странника» Некрасова 3-стопным дактилем (после 4-стопного анапеста) дан унылый рефрен стихотворения. Темп анапестических стихов — М. 96, дактилических — М. 66; несмотря на несколько бóльшую слоговую емкость анапестических стихов (12 против 9-10), их длительность значительно меньше длительности дактилических, передающих (интонационно) протяжную повторяющуюся жалобу. В общем ритмическом замысле стихотворения чрезвычайно интересно то, что счет остается все время постоянным (на 4/4), меняется только темп.

Я лугáми иду — ветер свищет в лугáх:
Хóлодно, стрáнничек, хóлодно,
Хóлодно, родименькой, хóлодно!..

(На «холодно» в конце стиха — растяжение ударного гласного).

Интонационно-стилистическая роль метро-темповых чередований совершенно очевидна во всех приведенных примерах.

6-стопный ямб принадлежит также к размерам с устойчивым и медленным темпом (особенно при дактилической цезуре). Метро-темповый перебой стиха в следующей строфе Батюшкова весьма ощутим, несмотря на то что все стихи строфы приблизительно одинаковы по длине (11-12 слогов в сравнительно быстрых амфибрахических стихах и 13 в последнем замедленном рефренообразном стихе строфы)[54]. И здесь метро-темповый контраст служит средством интонационно-стилистического выделения кадансирующего стиха.

Мы, дру́ги, лета́ли по бу́рным моря́м.
От родины милой летали далеко!
На суше, на море мы бились жестоко;
И море и суша покорствуют нам!
О други! как сердце у смелых кипело,
Когда мы, содвинув стеной корабли,
Как птицы неслися станицей веселой
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли!..
*А де́ва ру́сская Гара́льда презира́ет...**
Батюшков. Песнь Гаральда Смелого

Инерция амфибрахического движения стиха разбивается тем сильнее, чем больше протяжение (количество стихов), на котором она развивалась (ср. выше пример из Державина).

В тех случаях, где отдельные части стихотворения, более или менее обширные куски его, написаны различными метрами, наблюдаем то же явление перемены темпа, причем определяющим моментом здесь является, по-видимому, только природный темп сопоставляемых размеров. Эти случаи наиболее удобны для наглядного сравнения между собою 2- и 3-дольных метров, о трудности которого мы говорили выше. Приведем несколько примеров. В «Дедушке Мазае и зайцах» Некрасова повествовательный, умеренный по темпу 4-стопный дактиль сменяется 2-стопным ямбом. Получается несомненный эффект убыстрения темпа (М. дактиля — 38, ямба — 120). 3-стопный амфибрахий — тоже сравнительно медленный и устойчивый по темпу размер. На его фоне в стихотворении Асеева «Банкир» дан 2-стопный ямб своеобразного ритмического строения, с явно восходящим ритмом (с сильными акцентами на последних слогах). Убыстрение темпа весьма четкое (М. амфибрахических стихов — 92, ямбических — 69, считая по одному удару на стих, т.е. на все 5 слогов):

Вы но́сите в су́мрачной су́мке
стальную притихшую смерть,
а в небе — весенние думки
зовут и сияют: «Не сметь!»

* Курсив в оригинале стихотворения. — *Сост.*

Но разве сме́ло
Приставить ду́ло
В уклон виска́?..
Лицо — из ме́ла,
И разом сду́ло
Весны расска́з...

Пример перехода от 5-стопного ямба к медленной разновидности 3-стопного ямба (в три слова и с дактилическими окончаниями), который ощущается как переход не только к более возвышенному и патетическому стилю произнесения, но и к более медлительному движению стиха:

...Тут вспомнил я, что, лирик по призванью,
Стихом проститься должен я с горой,
И наспех свел всю песню партизанью
В превыспренний необходимый строй:

— Прощай, страна высокая,
Мой синий край, прости,
В степях шуршат осокою
На Славгород пути...
Саянов. За Катунью

Интересно сопоставить приведенный пример с «Балетом» Некрасова, где тот же 3-стопный ямб — другого типа и склада — знаменует переход к более «игривому» движению стиха. Сопоставление «кусков» 4-стопного ямба с «кусками» 4-стопного хорея очень часты у Хлебникова:

...«Много, много мухоморов,
Есть в дуброве сухостой,
Но нет люда быстрых взоров,
Только сумрак золотой.
Где гордый смех и где права?
Давно у всех душа сова?»
На мху и хвое леший дремлет,
Главу рукой, урча, объемлет...
Хлебников. Вила и леший

Переход к 4-стопному ямбу сопряжен с некоторым замедлением темпа речи. В хореях ударения на 3-м и 7-м слогах (быстрый стих 4-стопного хорея), в ямбах — на всех четных слогах, кроме того, — замедляющий перебой в начале первого же ямбического стиха. Приводимые примеры показывают, что в метро-темповых перебоях отдельных частей, строф и т.п. имеет значение не только размер, но и некоторые качественные различия его вариантов или разновидностей.

4. СТИХИ «КОРОТКИЕ» И СТИХИ «ДЛИННЫЕ». «ДИПОДИЧЕСКИЕ» СТИХИ

Для общего ритмического облика коротких стихов (не более трех стоп в 2-сложных размерах и не более двух стоп в размерах 3-сложных, в тонических — не более двух долей или групп) характерна частота и относительная длительность перерывов (стиховых пауз), создающих общее впечатление прерывистости стихового движения, предел которой — в односложных стихах-словах Третьякова, Асеева и др. лозунгого или плакатного стиля. По темпу короткие стихи неустойчивы и зыбки: в них не успевает развиться темповая инерция вследствие краткости ряда. Для отчетливых темповых впечатлений необходима известная слоговая емкость стиха. Степень произносительной связанности (или изолированности) стиховых рядов зависит не только от синтактическо-фразовых моментов и не только от свойств самого размера и его ритмической модификации, но в весьма высокой степени от факторов стилистических и структурно-семантических. В «коротких» стихах возможна простейшая словесно-ритмическая схема — почти последовательное совпадение словоразделов со стопами — условие, при котором темповый облик размера предельно четок:

Су́мрак бро́дит,
Гладь да тишь.
Банду водит
Батько Кныш.

Если батько
Очень хмур,
Водит банда
Сто бандур...

Саянов. Побег шахтера
Гурия под Клинцами...

Дадýт по шéе?
Стерпи урон.
Опять траншею
Копай пером.

Пластуй на ломте
И грязь и гнусь.
На красном фронте,
Рабкор, не трусь!..

Третьяков. О рабкоре

Бóльшая энергичность в поступательном движении ямба, бóльшая мягкость слово- и стихоразделов в хорее и, вместе с тем, большая медлительность последнего очевидна. Хореические слова, на основе которых построен стих Саянова, по своей ритмической природе более вялы и медленны, чем ямбические, на которых построен стих Третьякова. Произносительно-акцентное соподчинение слов в пределах стиха отсутствует как в первом, так и во втором примерах. В приводимых ниже 2-стопных амфибрахиях оно на лицо:

Я нынешней нóчью
Не спал до рассвéта,
Я слышал: проснýлись
Военные вéтры.
Я слышал: с рассвéтом
Девятая рóта
Стучала, стучáла,
Стучала в ворóта...

Светлов. Перед боем

Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях,
И «Яблочко» — песню
Держали в зубах.
Ах, песенку эту
Доныне хранит
Трава молодая —
Степной малахит...

Светлов. Гренада

В 1-м случае мы имеем систематический акцент на втором слагаемом, во 2-м случае акцент перемещается, с предпочтительным выделением первого слагаемого. В результате стихи принимают восходящий или нисходящий тип движения. Темп первого примера значительно быстрее темпа второго, с тенденцией к анапестическим ритмам с характерным отрывом заударных слогов (Я ны́-нешней нóчью), «прямым» акцентом на ударных и краткостью (торопливостью) всех неударных. Во втором примере можно заметить тенденцию к восходяще-нисходящему акценту на ударных и большей ровности неударных слогов. Таким образом один размер может приобретать различную произносительную структуру в зависимости от эмоционально-стилистической функции. Все приведенные примеры поддаются счету на 2/4 («раз» приходится на первом или втором

слагаемом), что бывает нередко в стихах, состоящих всего из двух слов — не только в 3-сложных, но и в 2-сложных размерах.

Характеристика размера не остается единообразной и в коротких стихах, имеющих также темповые разновидности. Если сопоставим «медленный» 2-стопный ямб с наиболее быстрым видом 3-стопного, то увидим, что длительность 3-стопных стихов (при одинаковой словесной емкости и при большей слоговой емкости стиха) будет несколько меньше длительности 2-стопных:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари...
Пушкин. Роза

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности сухими
Губами ворожить...
Мандельштам. Я наравне с другими...

Обратные примеры — «быстрого» 2-стопного и «медленного» 3-стопного ямба:

Где сладкий шепот
Моих лесов?
Потоков ропот,
Цветы лугов?..
Баратынский. Где сладкий шепот...

Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой век разнообразный
Тобой украсил я...
Пушкин. К моей чернильнице

Сравнивая эти два примера с двумя приведенными выше, нетрудно заметить, что «медленные» 2-стопные и «медленные» 3-стопные стихи состоят из более самостоятельных предложений, легче изолируются благодаря этому в произнесении, межстиховая пауза несколько затягивается, тогда как в стихотворении Мандельштама и Баратынского стихи легче объединяются уже интонационно и межстиховая пауза слегка сокращается. Повторяем, что опору для более изолированного или более связанного произнесения следует искать не только в синтаксисе, но в общем стиле стихотворения. Вот пример ямба довольно быстрого, но с явной изоляцией отдельных рядов благодаря мужским окончаниям и общему восходящему типу строк — вопреки синтактическому объединению каждой пары стихов:

Вверху одна
Горит звезда,
Мой ум она
Манит всегда,
Мои мечты
Она влечет
И с высоты
Мне радость льет...
Лермонтов. Звезда

Отрывистость общего движения и относительная величина каждой стиховой паузы в этом примере очень большая. Здесь нет совсем той пластичности движения и мягкости стихоразделов, которые были характерны как для «медленного» 2-стопного ямба Пушкина, так и для более подвижного ямба Баратынского.

Нетрудно также заметить, что более быстрый тип коротких стихов ярче обнаруживает восходящий характер акцентуации, типичный для короткого стиха вообще, независимо от размера (см. Приложение). Данный же характер акцентуации сам по себе является существенным фактором ускорения темпа. В приведенных примерах более медленных стихов не было той устремленности каждого стиха к концу, к последнему ударению, которую мы наблюдали в более быстрых, — в них акцентуация более равномерная, стих более статичен.

Благодаря стремительности объединяющихся между собою коротких стихов, нередко могут стираться границы между отдельными размерами: так, напр., 2-стопный дактиль может приблизиться по общему характеру и темпу движения к 2-стопному ямбу, к 2-стопному анапесту; сравним следующих три примера:

1) Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?
Исчезнул он,
Веселый сон...
Пушкин. Пробуждение

2) «Все миновалось!
Мимо промчалось
Время любви.
Страсти мученья!
В мраке забвенья
Скрылися вы...
Пушкин. Измены

3) Пролетела стрела
Голубого Эрота,
И любовь умерла,
И настала дремота...
Гумилев. Пролетела стрела...

Во втором примере 2-стопный дактиль приближается к схеме 4-го пеона, краткое задержание на первом слоге еще более способствует «разгону» стиха к ударному четвертому слогу. Общий темп его приблизительно такой же, как темп 2-стопного ямба (пример 1-й); он отнюдь не будет медленнее 2-стопного анапеста Гумилева (одного из наиболее быстрых размеров при более ярко выраженном восходящем движении), скорее даже несколько быстрее его. Повышенная лирическая взволнованность начала стихотворения находит выражение в более обширном объединении стихов: a a b c c b. Такая комбинация рифм в строфе уже сама по себе является композиционным фактором, воздействующим на темп убыстряющим образом. Следующие стихи стихотворения более спокойны, с обычными чередующимися рифмами (a b a b), с произносительно-синтактическим объединением по два стиха. Темп сразу замедляется: приблизительно тот же отрезок времени распределяется теперь уже не на два, а на три стиха (строфическая изохронизация):

...Так я премены
Сладость вкусил;
Гордой Елены
Цепи забыл...
Пушкин. Измены

Центростремительная тенденция кратких стихов оказывается столь сильной, что дает себя чувствовать, не взирая ни на медленную природу размера, ни на смысловой вес первых слов:

Кубок янтарный
Полон давно —
Пеною парной
Блещет вино...
Пушкин. Заздравный кубок

Здесь только приближение к равноударности двух слов стиха, восходящесть акцентуации является и здесь совершенно очевидной произносительной тенденцией текста. Темп достаточно энергичен, хотя несколько медленнее и равномернее, чем в 1-ом дактилическом примере. 2-стопный дактиль при отсутствии произносительного объединения стихов будет очень медленным по темпу (см. Приложение).

Нетрудно заметить, что короткие стихи напоминают почти всегда более или менее четкое качания маятника на небольшой амплитуде: 2 удара на стихах с двумя равномерными акцентами (см. 1-й пример из Саянова), 1 удар на стих с градацией словесных ударений. В отношении общей динамики стихи нечетные слегка доминируют над четными; первые ощущаются как наступление, движение вперед, вторые как отступление, движение назад или подготовка к новому «выпаду». Можно, следовательно, говорить о намечающейся в коротких стихах градации ударений в пределах целого двустишия — с предпочтительным усилением 1-го и ослаблением 2-го стиха, т.е. градации нисходящего типа.

В длинных стихах — к которым мы отнесем 4-х и более стопные 3-сложные метры и 5-ти и более стопные 2-сложные, в тонических стихах — 4-х и более ударные — темповые возможности довольно многообразны. В качестве общего наблюдения отметим, что ритмический импульс начальных слогов ослабевает на протяжении слишком длинного стихового ряда. Вследствие этого в них до известной степени стираются границы и темповая характеристика отдельных размеров становится неустойчивой. Аналогичное явление мы наблюдали выше, в коротких стихах, хотя там оно объяснялось иными причинами. Особенно это относится к таким близким метрам, как амфибрахий и анапест. Дактиль и здесь представляется размером более устойчивым в своем медленном темпе.

Подобно тому, как в коротких стихах мы наблюдали тенденцию к объединению двух стихов, так в длинных стихах мы наблюдаем тенденцию к распадению слишком длинного стихового ряда на две равные или приблизительно равные части. Поэтому, несмотря на то, что, казалось бы, с расширением речевого периода и «периода дыхания» (Atemstrecke) стиховое движение должно было бы получить естественную тенденцию к ускорению, мы должны констатировать существование наряду с быстрыми длинными стихами стихов умеренного и медленного темпов. Кроме того, для длинного стихового ряда характерна способность развивать систематическую градацию словесно-ритмических ударений и тенденция к восходящему типу движения (для целого стиха или полустиший). Посмотрим, как то или иное сочетание перечисленных особенностей будет влиять на темп.

Если стих четко распадается на две равные части, не обнаруживая при этом градации ударений, темп его медленный или умеренно-медленный. Примером может служить любой гекзаметр или 6-стопный цезурованный ямб, т.е. метрические типы с традиционным устойчивым разделом посредине стиха:

Октябрь уж наступил — | уж роща отряхает
Последние листы | с нагих своих ветвей...
Пушкин. Осень

Для такого стиха характерна ровность движения по словам и полустишиям, отсутствие предпочтительно выделяемых частей — равномерность акцентуации, каждое слово имеет самостоятельное интонационное значение, но голосоведение в целом —легатированное.

6-стопный ямб, развивающий внутри полустиший повторяющуюся градацию ударений восходящего типа, оказывается почти вдвое более быстрым:

Каре́тка куртиза́нки, | в кори́чневую ло́шадь,
По хво́йному отко́су | спуска́ется на пля́ж...
Северянин. Каретка куртизанки

Гиперметрия, углубляя раздел между полустишиями и способствуя распадению стиха, несколько ослабляет влияние ус-

коряющих факторов. В следующем примере неонизированного 8-стопного хорея градация ударений того же типа (наиболее распространенного в длинных стихах) и восходящесть движения полустиший выражены еще ярче:

...Точно ска́зочные змéи, | бесконéчные аллéи
Извива́лись и сплета́лись | в этой ла́сковой странé...
Бальмонт. Первая любовь

Темп этих стихов быстрее темпа предыдущих кроме того благодаря более быстрой акцентной схеме полустиший (ср. ◡ $\overset{2}{\underline{\smile}}$ ◡ ◡ ◡ $\overset{6}{\underline{\smile}}$ ◡ и ◡ ◡ $\overset{3}{\underline{\smile}}$ ◡ ◡ ◡ $\overset{7}{\underline{\smile}}$ ◡). Восходящий тип движения (с ударением на 5-ом слоге полустиший), но без градации ударений в следующих, очень стремительных стихах 6-стопного хорея:

Завистью гони́ма, | я бегу стыда́,
И никто не сы́щет | моего следа́...
Полонский. Агарь

Спокойнее аналогичный 8-стопный хорей Кузмина («Мы проехали деревню, отвели нам отвода...») — с менее резко выраженной «восходящестью»:

Мы проехали дерéвню, | отвели нам отвода́,
В свежем вечере прохла́да, | не мешают овода́...

Липометрия посредине стиха еще более, чем гиперметрия, способствует распадению стиха и замедлению темпа; она же часто создает неравномерность движения:

Что мне делать с тобой, | докучная ласточка!
Каждым утром меня — | едва зарумянится
Небо алой зарей | и бледная Цинтия...
Дельвиг. К ласточке

Благодаря отягчению первых слогов первые полустишия имеют по три словесно-акцентных группы, вторые — по две; это обстоятельство способствует общему впечатлению неровности темпа, характеризующему все стихотворение. Пример стремительного по темпу стиха с разделом более слабым, не выражающимся в приостановке голоса, с восходящим движением и градацией ударений:

Как испа́нец, ослепле́нный верой в Бо́га и любо́вью,
И своею опьяненный и чужою красной кровью...
Бальмонт. Как испанец

Непрерывность произнесения облегчена звуковым составом слова, стоящего перед разделом (ослепленный и опьяненный). Отмечаем, что внутренняя рифма, подчеркивающая произносительно выделяемые части стиха, сама по себе влияет на темп несколько тормозящим образом, хотя ее отнюдь нельзя считать признаком разрыва стиха: рассечение подобного стиха в произнесении на две слишком самостоятельные части превратило бы внутреннюю рифму в конечную, устранив таким образом специфичность художественного эффекта данного приема. Ощущение единства стихового ряда должно поддерживаться, несмотря на все внутристиховые разделы, как бы ни были они подчеркнуты в тексте. Что касается темпа полустиший в длинных стихах как с резким разделом-паузой, так и в более непрерывных, «сплошных» по произнесению, то он будет, по-видимому, несколько более быстрым, чем был бы темп соответствующих самостоятельных частей. В этом легко убедиться, представив себе двустишия изображенными в форме четверостиший или, обратно, создавая из четверостишия самостоятельных коротких стихов двустишия длинных. Очевидно, чувство единства стиха заставляет нас несколько убыстрять темп слагаемых частей, повышать общую стремительность движения. Мы видели, что несмотря на ощутимость внутреннего раздела, стих может оставаться в произнесении «сплошным», непрерывным. Последнее слово первого полустишия в таких случаях систематически выделяется путем его усиления или удлинения — получается как бы акцентно-динамический или темпоральный (иногда темпорально-мелодический) эквивалент внутренней паузы. Вот еще более сложный ритмически пример подобного стиха:

За то, что я ру́ки твои не сумел удержа́ть,
За то, что я пре́дал соленые нежные гу́бы,
Я должен рассве́та в дремучем Акрополе жда́ть —
Как я ненави́жу пахо́чие, дре́вние сру́бы!..
Мандельштам. За то, что я руки твои не сумел удержать...

После задержания на 2-м ударении, 5-м слоге стиха (выделяющем в данной строфе слова «руки», «предал», «рассвета» и «ненавижу») темп снова убыстряется к последнему слову, опять несколько задерживающемуся. В результате получается неравномерно-быстрый темп. Последний стих несколько замедлен благодаря неизбежным в произнесении данной строфы дополнительным ударениям на эпитетах (в кадансе). При громком выразительном произнесении общий темп будет несколько задерживаться также вследствие патетического стиля всего интонирования, которого требует стиль стихотворения. Вот еще пример ритмически сложного стиха — «сплошного», легатированного по произнесению и чрезвычайно стремительного по темпу:

Заплети этот ливень, как волны, холодных локте́й
И, как лилии, атласных и властных бессильем ладо́ней!..
Пастернак. Заплети этот ливень, как волны,
холодных локтей...

Весь стих стремится к последнему ударению, восходящий характер движения выражен крайне резко. Необходимое для голосоведения задержание внутри стиха возможно почти на любом слове — ad libitum*.

Приблизительно такого же типа стихи Брюсова в поэме «Конь блед» (семистопный хорей):

Улица была — как буря. Толпы проходи́ли,
Словно их преследовал неотвратимый Ро́к...

Однако и здесь отметим произносительную необходимость, несмотря на всю устремленность стиха к последнему ударению, дополнительных опорных точек для голосоведения внутри стиха (в последнем примере благодаря этому выделяются слова «буря» и «преследовал»). Акцентуация — резко восходящего типа, развивающаяся по двум полустишиям. Само собою очевидно, что способ выделения сильных частей (в конце и внутри стиха) будет зависеть от произносительного стиля данного произведения: так, напр., в приведенных выше стихах Пастернака он будет по преимуществу темпорально-мелодическим, в стихах Брюсова — акцентно-динамическим; он будет акцентно-темпоральным в следующем примере:

* На выбор. — *Сост.*

Послепогромной областью почтовый поезд в Ромны
Сквозь вопли вьюги доблестно прокладывает путь...
Пастернак. Лейтенант Шмидт

Эти стихи требуют крайне стремительного, напряженного и «оплошного» произнесения, несмотря на некоторое задержание движения (ritenuto) на отмеченных дактилической (весьма редкой) рифмой словах (6-7-8 слоги) — прием, проведенный систематически на протяжении всего отрывка в сорок стихов.

Стихи «диподического» строения, т.е. с подчинением при произнесении более «слабых» ритмических групп или стоп более «сильным»[55], встречаются особенно часто в 3-сложных 4-стопных размерах. Восходящая схема акцентуации, которую мы уже видели в приведенных выше примерах длинных стихов, будет преобладать и здесь. Таково, напр., следующее двустишие, представляющее собой чередование 4-стопного и 3-стопного амфибрахия (балладная строфа), где распадение 1-го стиха на два ритмических ряда с восходящим движением подчеркнуто внутренней рифмой:

Видали ль когда́, | как ночная звезда́
В зерка́льном зали́ве блести́т...
Лермонтов. Еврейская мелодия

Необходимо заметить, что в подобных строфах чрезвычайно труден счет: 1) цезура как бы раздвигает стих посредине: 1-е ударение сближено со 2-м, 3-е с 4-м; 2) слабые стопы оказываются короче сильных, которые несколько растягиваются за счет первых[56]; 3) в четных стихах — более замедленное, плавное и «сплошное» движение стиха по трем ударениям. В результате получается повторяющийся контраст между динамичными и неравномерными в своем движении нечетными стихами и более статичными и равномерными четными, чередование agitato более длинных и rallentando более кратких стихов. Возможна и другая система акцентуации полустиший: усиленные ударения могут, напр., приходиться на конец первого и начало второго полустишия (восходяще-нисходящий тип акцентуации) или на начало первого и конец второго (нисходяще-восходящий тип).

а) Зачем я не пти́ца, не во́рон степной,
Пролете́вший сейча́с надо мно́й?
Зачем не могу́ в небеса́х я парить
И одну́ лишь свобо́ду люби́ть?..
Лермонтов. Желание

б) И пе́ла русалка — и звук ее сло́в...
Лермонтов. Русалка

И а́рфы шотландской струну бы заде́л...
Лермонтов. Желание

Соответственно расположению акцентов наблюдаем ускорения и замедления полустиший. В стихах восходяще-нисходящего типа стих усиливается и убыстряется, нарастает к середине, затем как бы отступает, падает; в стихах нисходяще-восходящего типа создается впечатление плавного ritenuto в середине стиха, за которым следует новый подъем, нарастание напряжения. Темп стиха в целом, как в том, так и в другом случае — неровный: он ускоряется в восходящем полустишии и замедляется в нисходящем. Сравнительно со стихами чисто восходящего типа он более медленный; движение восходяще-нисходящих и нисходяще-восходящих стихов отличается менее стремительным, более плавным, гибким характером. Разумеется, в структуре стихотворения возможны и всегда бывают отступления от господствующей схемы, нарушающие инерцию ритмического переживания, — ритмо-темповые перебои. Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать любое из приведенных стихотворений Лермонтова в полном виде. Восходящие и нисходящие диподии чередуются в свободной смене, подчиняясь общему строению и смыслу фраз. Преобладающей в «диподических» стихах акцентуацией можно все же считать восходящую, связанную с сравнительно быстрым темпом и легким характером движения.

Ясно, что длинный четно-стопный стих любого размера будет распадаться на две части, которые можно в точном смысле назвать полустишиями, ибо они будут заключать в себе одинаковое количество стоп. Но даже и в таких условиях возможны темповые неровности, перебои внутри стиха, сближения акцентов попарно — как мы только что видели на примере ди-

подических стихов 3-сложных метров. Стих, состоящий из четырех слагаемых (слов, долей), всегда будет обнаруживать тенденцию к образованию раздела посредине и некоторому сближению во времени 1-го акцента со 2-м и 3-го с 4-м: это можно наблюдать не только в 3-сложных размерах, но и, напр., в 4-ударном 4-стопном ямбе (см. § 8), в любом 4-ударном дольнике (см. § 2). Даже при отсутствии правильного чередования, стихи в три слагаемых (слова, доли) будут отличаться более сплошным, ровным движением, чем стихи в 4 слагаемых:

Снаряд был собран ⋮ на французском заводе
И выпущен из польского орудия.
Он со свистом выводит ⋮ нахальную мелодию
И намерен с хозскладом ⋮ сшибиться грудью...
Адуев. Товарищ Ардатов

Членение на 2+2 и в дольнике сочетается часто с четкой акцентной градацией в полустишиях (см. выше «балладные строфы»):

...Ваньки да Пéтьки ⋮ в галéрки прут,
Титам Ивáнычам ⋮ лóжу подавай!..
Кирсанов. Мери-наездница

В данном примере ощутим контраст между восходящей и нисходящей частью стиха. Три слова или доли распределяются чаще в любом типе стиха (см., напр., 4-стопный ямб из трех слов) ровно — за исключением особо медленных темпов, напр., в 3-стопном амфибрахии, когда возможно распадение стиха на 1+2 или 2+1 (см. § 5 — о разделе внутри стиха). Синтаксис и смысловая интонация далеко не во всех случаях представляют достаточное основание для подобных членений стиха.

В стихах с нечетным количеством стоп темповые условия будут уже с самого начала более сложными. Также стихи будут распадаться (члениться) на два неравных ритмических ряда: 2+3 или (реже) 3+2, 4+3 и т.д. Намечается темповый контраст внутри стиха — замедление более короткой и убыстрение более длинной части, явление, которое мы назвали выше внутристиховым изохронизмом (см. § 3) и определили как тенденцию к выравниванию во времени двух слагаемых стиха. То же самое в пятиударном дольнике:

Последние пушки ⋮ грохочут в кровавых спорах...
Маяковский. Революция

Подвижная акцентно-словесная нагрузка 2-сложных размеров иногда смягчает, иногда усиливает эту тенденцию. В 5-стопном ямбе с мужской цезурой при одинаковой словесной емкости полустиший четырехслоговая, доцезурная часть будет несколько замедленной сравнительно со второй, послецезурной. Наиболее резко темповое различие полустиший будет ощущаться при такой схеме: «В Испании | Амур не чужестранец...» *(Дельвиг*. С. Д. П-ой). Возможна и полная ровность (даже слоговая) двух частей 5-стопного ямба: «Любви и злобы, | счастья и тоски...» (*Дементьев*. Монолог горожанина). Обратно этому — в таком идеально мерном по движению размере, как 6-стопный ямб с мужской цезурой, равновесие полустиший может нарушаться благодаря неравномерной акцентно-словесной нагрузке. В 3-сложных размерах, при нормальном совпадении числа слов с числом стоп, изохронизация двух слагаемых стиха более наглядна:

Над пустыней ночною морей ⋮ альбатрос одинокий... (3+2)
Бальмонт. Альбатрос

или:

Человек умирает. ⋮ Песок остывает согретый... (2+3)
Мандельштам. Сестры — тяжесть и нежность,
одинаковы ваши приметы...

В общем виде можно сказать, что нечетностопные стихи (также стихи с нечетным количеством слов, долей) обнаруживают некоторую неровность внутристихового темпа, постоянные нарушения и восстановления равновесия внутри стиха. Нечетностопные стихи с равномерными ударениями слов будут также более медленными, чем те, в которых наблюдается явление акцентной градации или «диподичности», т.е. согласно с пониманием Сиверса, подчинения более слабых групп или стоп более сильным. Акцентная градация ритмического характера является при всех условиях фактором, ускоряющим темп.

Чаще, однако, в них встречается акцентуация подвижная — смешанного типа (восходяще-нисходящая и нисходяще-восхо-

дящая), связанная с общим умеренным темпом стихового движения. В четверостишии А. Толстого (лирический 5-стопный ямб) можно наметить такую схему:

Ты знаешь кра́й, | где все оби́льем дышит,
Где ре́ки льются | чище серебра́,
Где ветеро́к | степной ковы́ль колышет,
В вишневых ро́щах | тонут хутора́...
Толстой. Ты знаешь край, где все обильем дышит...

Оговариваемся, что наряду с предложенной схемой мы признаем возможными и другие, — однако при обязательном условии переменного движения акцентов в строфе, как целом. О «заложенности» акцентуации, интонации и т.д. мы говорим всегда только в смысле общего характера или типа, определяемого всей совокупностью структурно-стилистических условий, но отнюдь не в смысле детерминированности отдельных конкретных акцентов, повышений и т.д.[57]; предлагаемое чтение носит в этом случае, как во всех других, только примерный, а не нормативный характер. По мере того как градация акцентов в стихе приобретает более свободный характер, ориентируясь на фразу, ускоряющее значение ее ослабляется. Раздел в нечетностопных стихах тоже бывает часто зыбким и неустойчивым:

Вечернее солнце ⋮ катилось по жаркому небу,
И запад, слиянный ⋮ с краями далекими моря,
Готовый блестящего ⋮ бога принять, загорался...
Дельвиг. Дамон (Идиллия)

В последнем стихе присутствует кроме ритмического раздела синтактический — перед последним словом, задерживающий конец периода. Такой же раздел, но более слабый — после первого слова во втором стихе. Общая длительность стихов постепенно увеличивается. Внутристиховой раздел едва намечен, так же, как и градация — легкий произносительный нажим на тех или других словах предоставлен выбору произносящего, — и тем не менее, мы наблюдаем и здесь тенденцию к уравниванию длительности обеих частей — к внутреннему изохронизму, при сохранении общего умеренно-медленного темпа. Еще более зыбкий, подчиняющийся фразовым членениям раздел, еще более деликатная градация словесно-ритмичексих ударе-

ний (ad libitum), легкая волнообразность стихового движения характеризует следующий пример:

Золотая звезда над Землею в пространстве летела,
И с Лазури на сонную Землю упасть захотела...
Бальмонт. Золотая звезда

Счет для таких стихов затруднителен не в меньшей мере, чем для диподических четностопных: расстояние между ударениями то раздвигается, то сдвигается, весь стих как бы плавно колеблется на месте, лишен всякой устойчивости и всякой динамики. Отсутствие «заданных» выделяемых частей стиха предоставляет произносящему полную свободу фразировки при сохранении общей плавной и неглубокой линии интонирования. Последний пример — 7-стопный хорей с постоянной дактилической цезурой, выделяющей 2-е слово стиха и создающей эффект внутристихового задержания:

Выткался на óзере ⁝ áлый свет зари.
На бору со звóнами ⁝ плáчут глухари...
Есенин. Выткался на озере алый свет зари...

Общий тип стиха можно считать восходяще-нисходящим, с замедлением около раздела.

5. ПАУЗЫ. ENJAMBEMENT

Если декламационная речь есть речь с обостренным ощущением протекания во времени, то ясно уже a priori, что между интервалами, заполненными звучанием, и интервалами, незаполненными звучанием, должно быть какое-то равновесие. Оставаясь в рамках ритмического произнесения, мы инстинктивно регулируем и речевые перерывы, *паузы*, которые становятся, таким образом, одним из существенных элементов стихового ритма. Всего более это относится к паузе межстиховой, которую, сообразно ее значению для звучащего стиха, можно было бы назвать паузой структурной. Она присутствует в стихах любого типа и любой длины и является важнейшим признаком стиховой речи вообще. Членение на стиховые ряды осуществляется при помощи *стиховой ритмической паузы*, рифма — только вспомогательное и не необходимое средство. Принципиально это — «пауза дыхания», поскольку каждый стиховой ряд

принципиально может рассматриваться как «период дыхания» («Atemstrecke»)[58]. С произносительной точки зрения ею отмечаются «места покоя» или «отдыха», приостановки движения. Для стиховой речи это — самое мощное средство ритмизации, самый сильный и существенный «раздел», несоблюдение которого превращает стихи в прозу. В качестве ритмической паузы par excellence* межстиховая пауза не может быть вполне иррациональна по своей длительности и должна находиться в каких-то соотношениях с тем стиховым рядом, который она замыкает и, может быть, также с тем, который за нею следует. Однако уловить эти соотношения представляется весьма трудным: ни измерения декламационных композиций декламаторов-ритмистов, ни метод субъективно-психологических наблюдений не дают пока возможности установить какие-либо общие законы. Мы знаем лишь то, что эти паузы постоянно регулируются ритмическим чувством — чувством времени и темпоральных соотношений; мы знаем, что мы можем до известной степени варьировать — сокращать или увеличивать — длительность паузы, но лишь производя известные перемещения длительностей внутри стиха; всякая же передержка или недодержка паузы, не компенсируемая темпоральными изменениями в стихе, предшествующем паузе или за нею следующем, всегда ощущается как погрешность против ритмичности исполнения и принципа изохронности, господствующего в ритмической речи. Выразительное задержание, которое можно дать на паузе, как на любой звучащей части стиха, вызывает обыкновенно потребность ускорить начало следующего стиха: увеличение длительности одного стиха совершается за счет сокращения длительности другого, с ним смежного. При ритмическом произнесении целого ряда изосиллабических стихов одного размера и межстиховые паузы кажутся приблизительно изохронными. Выравнивание во времени более коротких стихов, попадающих в среду длинных (в правильном чередовании, в завершении строфы и т.п. случаях), происходит в значительной мере именно за счет удлинения паузы. Относительная (относительно длительности стиха) пауза в коротких стихах будет, в общем, больше, чем в длинных — здесь «периоды молчания» могут достигать ⅓ и даже ½ длительности всего стиха. Оказывается, однако, что

* По преимуществу. — *Сост.*

и в пределах стихов одинаковой длины пауза бывает весьма различна по своей относительной длительности. Даже в 3-дольных размерах, где в значительной мере применим принцип музыкального счета и метрономизации, стиховую паузу далеко не так просто «учесть» (даже субъективно), как кажется на первый взгляд. В некоторых случаях представляется естественным для общего движения стиха выдержать паузу в целый удар, в других случаях лишний удар отсутствует, и пауза выражается лишь в краткой приостановке вне счета (Luftpause), наконец, иногда она кажется равной половине «основного времени»[59]. Нетрудно также заметить, что в разных размерах и разных типах стихов пауза бывает различной не только по своей длительности, но и по общему своему характеру: иногда она носит более сглаженный, плавный характер, иногда более резкий и отрывистый, ощущается более «сильной» или «слабой», более мягкой, вялой, или напряженной, интенсивной — независимо от своей длительности. Иногда стих резко обрывается (большей частью, при восходящем движении) как бы только для того, чтобы произносящий взял дыхание и сейчас же начал следующий — получается краткая, но очень четкая пауза; иногда же стих мягко падает к концу — нет никакого перерыва, но лишь плавная, легатированная приостановка речевого движения, дыхание берется незаметно (большею частью при нисходящем движении). Ни «сила» и общий характер паузы, ни ее длительность не стоят при этом ни в каком ясно уловимом отношении к темпу данного размера или, напр., к длине стиха; в конечном итоге тип стиховой паузы (качество и длительность) обусловлен всем ритмометрическим строением и звуковым составом стиховых рядов. Констатируя разнородность и разнозначимость междустиховой паузы, мы полагаемся при ее определении главным образом на непосредственное восприятие (см. Приложение). Общее впечатление большей связанности или прерывистости стихового движения в целом зависит от качества и длительности перерывов, т.е. ритмических пауз в конце стихов. Отсюда очевидна структурно-эстетическая валентность межстиховой паузы.

После всего сказанного ясно, что мы затруднимся признать единообразную и строгую метризацию послестиховой паузы — по крайней мере в столь общей и категорической форме, как это делал Вестфаль, который, исходя из абсолютно правильно-

го убеждения в том, что паузы являются такими же полноправными составными частями ритма, как и слоги, пытался вводить паузу (длительностью до полутора стоп) в метрическую схему стиха[60], не отрицая ее возможности в отдельных случаях даже для 2-сложных размеров:

Шиворот навыворот: ∨
Сборный эскадрон — ∨∨
Кони Ворошилова ∨
Скачут на Херсон... ∨∨
Чуркин. Девятнадцатый

Вестфаль же указывал на возможность «заменить» паузу растяжением последних слогов стиха[61]: на границах колонов прерывается legato, соблюдаемое внутри колона, или удлиняется последний тон колона («иррациональное удлинение») — причем удлинение происходит обычно на половину основного времени.

Последнее замечание может служить некоторым подтверждением приведенного выше наблюдения, что по крайней мере в некоторых размерах пауза легко (т.е. естественно для общего движения стиха) укладывается именно в половину основного времени[62]. Аналогичные утверждения находим и у Люси: музыкальные ритмы оканчиваются обычно более длительными звуками или паузами[63], причем надо помнить, что Люси приравнивает стих «музыкальному ритму» («*...ритм* — это собрание нот, соответствующих стиху»[64]). В.М. Жирмунский отмечает «интонационную каденцию»[65] как один из способов, которыми может быть достигнуто ощущение границы стихового ряда. Резюмируем: послестиховая пауза может заменяться следующими эквивалентами: растяжением или задержанием последних слогов стиха (не только ударных, но и неударных), «интонационной каденцией» и «прерыванием legato», т.е. как бы отрывом стиха с усиленным нажимом на последнем ударном. Иными словами, конец стиха может быть отмечен не только молчанием — паузой, но и всеми остальными способами выделения слова или звука: темпоральным, мелодическим и акцентно-динамическим. Впрочем, пауза остается все же наиболее типичным и главнейшим средством разграничения стиховых рядов. Прочие средства — лишь ее эквиваленты. В большинстве слу-

чаев одно, два из них или все вместе сопутствуют паузе, усиливая ее.

Мы видели, что всякий стих, превышающий известную речевую норму[66], будет обнаруживать тенденцию к распадению на две приблизительно равных (по времени) части. Если раздел носит вполне четкий характер, мы говорим о *цезуре*, которая в произносительном плане рассмотрения стиха является не чем иным, как ритмической внутристиховой паузой, очень небольшой по своей длительности и более слабой по своему эффекту, чем пауза стиховая. Однако при наличии резкого раздела внутри длинного стиха цезура может сравняться по длительности со стиховой паузой или приблизиться к ней. Это мы видим в 6-стопном ямбе, в гекзаметре, в 4-стопном амфибрахии и т.п. умеренно-медленных размерах с четким разделом посредине. Напр.:

В Крыму расцветают ⁞ черешни и вишни,
там тихое море ⁞ и теплый прибой...
Асеев. За синие дни

В таких случаях каждое полустишие приобретает значение самостоятельного «периода дыхания» (колон — «Atemstrecke»). Каждый четный раздел, в отличие от нечетных, ощущается как межстиховой и, следовательно, более сильный главным образом благодаря интонационной каденции, отсутствующей в середине стиха. Подобно всякому разделу, цезура может быть более сильной («глубокой») или более слабой, более резкой или более сглаженной, плавной. Особенно сильная цезура имеет место при гиперметрии или липометрии. Мужское окончание, восходящее движение, внутренняя рифма тоже являются условиями, способствующими усилению цезуры (см. § 4 — примеры в разделе о длинных стихах). Иногда даже в стихах средней длины, но предполагающих по общему стилю речи очень медленный темп произнесения[67], нетрудно усмотреть потенциальные внутренние членения стиха, проводимые единообразно или с вариациями через все стихотворение, но не захватывающие все же в большинстве случаев всех стихов, находящие опору в строении фраз. Таковы, напр., цезурообразные остановки в стихотворении Есенина «Я покинул ⁞ родимый дом...» и в стихотворении А. Белого «Рыдай, ⁞ буревая стихия...», отмечаемые

в авторском исполнении (передающем, в данном случае, весьма четко внутреннюю структуру произведений)[68]. Эти цезуры или цезурообразные остановки внутри стиха столь же ритмичны по своей природе, как межстиховые паузы. Они являются также элементом стихового ритма и одним из факторов стихового темпа, хотя и второстепенным по своему значению сравнительно с паузой, замыкающей стиховой ряд. Они еще чаще, чем послестиховая пауза, заменяются эквивалентом паузы — преимущественно растяжением, иногда усиленным акцентом на слове, стоящем перед нею, т.е. утрачивают реальное значение внутристихового перерыва, сохраняя значение общеобязательного раздела, произносительно отмечаемого различными способами[69].

Третий вид пауз — «*паузы синтактические*», т.е. некоторые общеобязательные остановки речи, обусловленные синтаксисом, отчасти — эмоционализированной семантикой стиха (поскольку можно говорить о «заданности» последней). Оставаясь в рамках ритмического произнесения, мы не можем, очевидно, не регулировать известным образом и эти паузы, хотя, может быть, и несколько менее строго, чем паузы «ритмические» по природе — межстиховую и цезурную. Синтактические остановки — несколько в большей мере остановки ad libitum; однако совсем выпадать из ритма стиха не могут и они; и они, до известной степени, берутся на учет нашим ритмическим чувством. Неопределенно увеличивая длительность стиха, они являются очень сильным средством замедления темпа, повышения длительности стиха. В синтактических паузах мы видим яркий пример влияния на ритм и темп стиха интонационно-фразовых моментов. Обилие синтактических остановок в начале стихотворения или строфы может влиять тормозящим образом и на движение последующих, уже непрерывных стихов, т.е. играть роль общетемпового фактора. В конце крупных периодов или частей, там, где имеется действительный перерыв как в тематической композиции, так и в самом изложении, большая и длительная синтактическая остановка (совпадающая с концом стиха) подчиняет себе ритмическую, более или менее неограниченно расширяя период молчания. «Точка» в конце стиха и даже строфы во многих случаях (особенно в лирике напевного стиля) не имеет вовсе реального значения,

означает только интонационную каденцию, и то неполную. Все же, по общему правилу, синтактический раздел в конце стиха или на месте цезуры усиливает и удлиняет ритмическую паузу. Если в стихе имеются синтактическая пауза и цезура, не совпадающие по месту, то первая может несколько смягчить цезурную приостановку, но не устранить ее вовсе. В итоге увеличивается общая длительность стиха (см. § 4 — пример из «Дамон (Идиллия)» Дельвига), замедляется темп. Впрочем, та или другая трактовка синтактической паузы зависит от поэтического жанра, от размера, от общего стиля интонирования. Так, напр., в классической поэме с разнообразным и сложным интонированием синтактические остановки более реальны и играют более существенную роль, как смысловые членения речи, чем в чисто лирических произведениях, где господствует принцип изохронности, где произнесение более условно и малейшая «игра на паузах» совершенно сбивает стих. Наряду с этим, общее замедляющее воздействие синтактических разделов сказывается в лирике, может быть, даже сильнее, чем в повествовательных жанрах, но разделы эти отмечаются здесь преимущественно не паузой, а ее эквивалентами. Легкая каденция с плавным задержанием — вот наиболее употребительный тип «синтактической паузы» внутри стиха в произведениях напевного склада. В стихах с наиболее мерным характером движения — напр., в 3-сложных размерах, где обострено чувство реального времени, всякий перерыв движения действует резче, чем в менее равномерных и ритмически более сложных 2-сложных размерах; поэтому синтактическая пауза здесь особенно тяготеет к сокращению и замене эквивалентами:

Я жду... ⁞ *Соловьиное эхо*
Несется с блестящей реки...
Фет. Я жду... Соловьиное эхо...

или:

...Качаются пятна каких-то теней,
отверженных светом. ⁞ *И вид ее чуден...*
Асеев. Мильтон

Легкое задержание (с каденцией) на точке до известной степени компенсируется слегка ускоряющимся движением

следующих за паузой слов. Цезурный традиционный раздел (в гекзаметре, напр.) оказывается в ритмическом произнесении сильнее всяких синтактических пауз. В моторно-выразительных стихах или стихах с отрывистым стилем повествования при частых синтактических разделах выступает на первый план другой эквивалент синтактической паузы — энергичный нажим на ударный гласный и быстрое произнесение заударных (если таковые имеются), в результате чего обостряется ощущение раздела между словами. К этому может присоединяться быстрая, но глубокая голосовая каденция, но может ее и не быть.

Синтактическая пауза приобретает гораздо более действенный характер в соединении с тем специфическим интонационно-ритмическим перебоем движения стиховых рядов, которое называется enjambement, по-русски — «перенос». Суть enjambement — в столкновении общеязыковых и музыкально-ритмических требований. Для звучащего стиха это сводится к необходимости соблюсти единство, неразрывность интонационной линии фразы при сохранении стиховой структуры. Enjambement ощущается прежде всего как некоторое препятствие, произносительное осложнение и уже в качестве такового служит поводом к замедлению темпа. Связь слова, заканчивающего один стих, и другого, начинающего следующий, заставляет нас особенно тщательно отмечать конец стихового ряда, задерживать паузу — обычно с одновременным растяжением последнего слова или усилением акцента на нем в зависимости от стиля произведения. Первое слово следующего стиха тоже слегка подчеркивается: отсутствие интонационного раздела заставляет нас углублять ощущение ритмического раздела между стихами. В стиховой композиции enjambement служит поэтому весьма употребительным и действенным средством выделения конечных или начальных слов стиха:

...Когда же наконец, *восставши*
От сна, | я буду снова я...
Гумилев. Прапамять

или:

...Темницы рухнут | — и *свобода*
Вас примет радостно у входа...
Пушкин. Во глубине сибирских руд...

В обоих примерах синтактическая пауза способствует выделению требуемого слова, которое оказывается заключенным между пауз. Чувство ожидания, связанное с незаконченной интонацией, в первом случае острее благодаря большей близости слов, связанных enjambement. Тем сильнее замедляется темп. Вот пример еще более «сильного» enjambement:

...О, там ты не путаешь *имя*
Мое. | Не вздыхаешь, как здесь.
Ахматова. Ты мог бы мне сниться и реже...

Раздел после слова «мое» более глубокий, чем в примере из Гумилева после «от сна», грамматическая связь слов гораздо более тесная, темп еще более замедлен. Однако произносительный характер и темповое значение enjambement меняется не только в зависимости от степени синтактически-фразовой близости слов, им связанных, но и в зависимости от того места, которое занимает enjambement в ряду смежных стихов (в их соотнесении с предложениями): чтобы оценить темповую функцию enjambement, надо проследить его подготовку и учесть место в общей структуре фразы, строфы, периода. Мы видели уже, что если тотчас вслед за первым словом стиха идет синтактическая пауза, то создается очень большая замедленность движения при плавном голосоведении (Гумилев, Ахматова); при энергичном акцентированном голосоведении в аналогичных условиях получим резкий перерыв движения:

...Храпит, и фыркает, *и рвется*
Назад. | «Куда? мой конь лихой!..
Пушкин. Какая ночь! Мороз трескучий...

(ср. ритмы слов и звуковой состав в примерах из Гумилева, Ахматовой и в последнем).

Если раздел приходится на середину стиха, после чего начинается новый enjambement, и фраза при этом заканчивается вместе со следующим стихом — выделение слов (последних в стихе) менее резкое, но общая замедленность сохраняется:

...Своей дремоты *превозмочь*
Не хочет воздух. | *Чуть трепещут*
Сребристых тополей листы...
Пушкин. Полтава

Два предложения распределяются ровно и спокойно на три стиха.

С перемещением раздела перед enjambement к концу стиха выделение последнего слова усиливается:

...Но ты, художник, твердо *веруй*
В начала и концы. | Ты *знай,*
Где стерегут нас ад и рай...
Блок. Возмездие

Слово «знай», помещенное в начале фразы, выделено сильнее, чем слово «веруй», несмотря на более слабую интонационную и грамматическую связь его со следующими словами. Сокращение фразы до двух слов, связанных тесно интонационно, но разделенных стихами, представляет условия, в которых замедляющее воздействие enjambement проявляется с особенной силой:

...Ночь за звезды ушла, | *а ты*
Не устала, — | под переплетом
Так покорно легли листы
Завоеванного зачета...
Светлов. Рабфаковке

Остальные enjambements строфы — мягкие и слабые. Занимающее два с половиной стиха предложение течет почти непрерывно — интонационный момент явно преобладает над ритмическим. Некоторый отрыв слова «листы» объясняется скорее ритмическими свойствами этого слова в связи с ритмикой следующего, чем воздействием enjambement. С расширением фразы на два стиха и более движение всегда несколько ускоряется, замедляясь вместе с сужением фразы: Ср. 2-3 и 7 стихи с 4-6 в следующем примере:

1 «Я вышел из лесу. | И *вот*
2 Проснулся день, | и *хоровод*
3 Светил напутственных *исчез*

4 В его лучах. | Туманный *лес*
5 Заговорил. | Вдали *аул*
6 Куриться начал. | Смутный *гул*
7 В долине с ветром пробежал...
Лермонтов. Мцыри

Подобными ритмо-интонационными фигурами (цепью разнообразных enjambements) часто начинаются поэмы или отдельные части поэмы, где повествование еще медленно и спокойно. Все требующие с точки зрения повествования выделения слова приходятся преимущественно на начало и конец стихов, что создает преобладание умеренного по темпу нисходяще-восходящего ритма в движении стиховых рядов (см. стихи 2-й, 3-й, 6-й; 1-й и 7-й стихи восходяще-нисходящие, 4-й и 5-й — более энергичных восходящих ритмов, не тормозящихся остановками). Общий темп отрывка неравномерный — с плавными ускорениями и более резкими торможениями движения. Замедляющее действие enjambement делает этот прием весьма употребительным в кадансе. Вот конец 1-й песни «Полтавы»:

...О, если б ведала она,
Что уж узнала вся Украйна!
Но от нее *сохранена*
Еще убийственная тайна.

Замедление очень действенное, в особенности благодаря взволнованной убыстренности предшествующей восклицательной фразы. После «еще» обязателен довольно глубокий раздел, чтобы это слово оказалось связанным с предыдущим, а не с последующим. Благодаря такому месту в стихе и фразе оно приобретает особую значительность. Обращаем попутно внимание на ритмически и фонически медленное сочетание слов вслед за этим разделом («убийственная тайна»). Приблизительно тот же контраст мы имеем в стихотворении Гумилева «Прапамять», где за патетическими убыстренными тремя строфами следует резко замедленная последняя строфа, в начале которой сосредоточен весь смысловой и эмоциональный напор стихотворения (приведено в § 5). Вот конец X главы «Товарища Ардатова» Н. Адуева:

...А паровоз в астме прорывался сквозь темень
Харкая искрами и унося
Коммуниста, для которого *Ленин*
Умер сорок минут тому назад...

Несмотря на обширность интонационного целого, enjambement ощутим и здесь в качестве выделяющего и замедляющего приема. В том случае, когда enjambement связывает ровно два стиха или в случае систематического дробления стихов синтактической паузой на две части при наличии enjambement (пример из «Мцыри» Лермонтова, стихи 4—6), произносительно-фразовая тенденция к слиянию стиховых рядов действует сильнее, чем ритмическая тенденция к их разграничению, и замедляющее влияние enjambement нужно считать в этих случаях ослабленным. В лирике антагонистическое содержание enjambement, а вместе с тем и темповая функция enjambement обнаруживаются ярче, чем в повествовательных формах, где выступает на первый план интонационное значение enjambement, опирающееся на синтаксис и семантику. Ясно, что нагромождение синтактических остановок в сочетании с enjambement в начале стихотворения может влиять тормозящим образом и на движение всего стихотворения или по крайней мере ближайших стихов:

Облако. Звезды. *И сбоку* —
Шлях и — Алеко. — *Глубок*
Месяц Земфирина ока: —
Жаркий бездонный белок...
Пастернак. Тема с вариациями

Два последних стиха подчиняются создавшейся в первых двух инерции очень замедленного движения; автор, по-видимому, хочет подчеркнуть необходимость удлинения стиховой паузы и для 3-го стиха довольно необычайным знаком препинания после слова «ока». Начав строфу с последних стихов, мы значительно ускорили бы темп их произнесения, а тормозящее воздействие остановок и enjambement ощутили бы еще сильнее.

Закончим примером очень сильного кадансного замедления при помощи тех же приемов сочетания enjambement с синтактическими паузами:

...Море тронул ветерок с Марокко.
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик *«Пророка»*
Просыхал, | и брезжил день на Ганге...
Пастернак. Тема с вариациями

Здесь каждый следующий стих медленнее предыдущего. 1-й сплошной — довольно быстрый, с пиррихием; 2-й состоит из двух предложений в 2 и 3 слова, с глубоким разделом между ними; 3-й — с ритмически более мягким разделом, углубленным инструментовкой (...*чи.* |*Чер*...), кроме того с сильным enjambement; сильный синтактический раздел после 1-го (несколько более быстрого) слова в 4-м стихе, сопряженный притом с незаконченной интонацией, проводит замедление и в этот стих, заканчивающийся тремя медленными как по ритму, так и по звуковому составу словами:

◡ – ◡ | – | ◡ – ◡
и брезжил день на Ганге

6. НАЧАЛА И КОНЦЫ СТИХОВ

Чтобы выяснить влияние на темп *клаузулы* стиха, вслушаемся в стихи одинакового размера, но с различными окончаниями. Сравним мужские окончания с дактилическими — напр., в 4-стопном дактиле:

а) Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною...
Лермонтов. Тучи

б) В море царевич купает коня;
Слышит: «Царевич, взгляни на меня!»...
Лермонтов. Морская царевна

В первом случае движение очень медленное (М. 72) и почти непрерывное, во втором гораздо более быстрое (М. 100) и отрывистое; в первом примере — характерные задержания на последнем ударном слоге стиха, перебивающие ровный триольный ритм всего стиха (♩♩♩ 3) на приблизительно такой:

странники .

Во втором примере — ровность всех слогов и сильные, несмотря на относительную краткость, паузы. Начало стихов одинаково в обоих примерах, но общий *тип смыкания стихов между собой* благодаря разным клаузулам — различный: ср.

´– ◡◡ + ´– ◡ ◡ и ◡ ◡ ´– + ´– ◡ ◡

(стра́нники. Сте́пью ла-) (-ет коня́. Слы́шит ца-)

Мерное, плавное движение стихов и сравнительно слабый раздел, несмотря на выразительные задержания в последней стопе, характеризуют 1-й тип; толчкообразное движение внутри стиха в связи с несколько усиленным последним акцентом стиха и сильный раздел, несмотря на краткость паузы, характеризуют 2-й тип. Обратим внимание на то, что конец стиха во 2-м типе представляет собою анапест, для анапестов же энергичная устремленность к ударениям и тенденция к некоторой изолированности стоп (в противоположность дактилю, объединяющему, связующему стопы) — явление обычное. Кроме того, следующий стих начинается с ударения: получается, в моменте смыкания стихов — стык двух ударений — условие, тоже благоприятствующее разделу. В случае анапестического начала следующего стиха получился бы такой тип стихового соединения: ◡◡– + ◡◡–, при котором мы имели бы задержание краткое, но весьма четкое:

...В сердце легкая *дрожь*
Золотого похмелья...
Гумилев. Пролетела стрела...

Более мягкий контраст и, следовательно, более слабый раздел имеем при женском окончании одного стиха и анапестическом начале следующего (–◡ + ◡◡–). Чрезвычайно действенен контраст между задерживающей плавной клаузулой и ускоренным началом следующего стиха в такой форме смыкания: ◡◡–◡◡ + ◡◡–, где, как мы уже видели, последний ударный слог 1-го стиха подвергается характерному растяжению:

В красоте[1] музыкальности[2],[3]
Как в недвижной[1] зеркальности[2],[3]
Я нашел[1] очертания[2] слов[3]...
Бальмонт. Аккорды

–◡ + ´ ◡◡ представляет собою тип смыкания со средним, нейтральным в темповом отношении, разделом. ◡´ + ◡– и еще больше (◡◡)–◡ + ◡– смыкания с разделом несколько задержанного типа, в первом случае более резким, во втором — более мягким. Нетрудно подобрать соответствующие примеры на любой тип смыкания.

Если сосредоточить внимание на одних клаузулах, то, по-видимому, мужские окончания стихов и особенно систематические парные мужские рифмы являются метрической схемой клаузул, наиболее способствующей общему убыстрению темпа. Систематические же дактилические окончания — тип клаузул, способствующих замедлению. Мужские окончания связаны с более четким стихоразделом, дактилические — с более мягким. При комбинации тех и других мужские окончания обычно становятся более плавными и длительными, подчиняясь влиянию дактилических, которые получают дополнительное полуударение, как бы удлиняющее стих на одну стопу. Так в «Песне» Саянова:

...Сумраку зелёному,
Ветру не пройти,
Пешему да конному
Не видать пути...

В 3-стопном хорее песенного склада это очень частое явление, так же как в 3-стопном ямбе:

Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь...
Ахматова. Белой ночью

Вот аналогичный пример из Некрасова («Похороны») — протяжная форма причитания:

...Что тебя доконало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?..

Впрочем, возможна и другая трактовка дактилических окончаний, связанная с тенденцией проглатывать заударные слоги в разговорной речи и нашедшая свое отражение в так называемых неравносложных рифмах («се́рны» — «се́верных» (*Кирса-*

нов. Впервые здесь)). Она употребительна в стихах скорее говорного типа:

Весенняя зелень
И запах *сире́невый*,
Как следует вымок
Ландшафт благочинный,
Его описали б
Аксаков с *Турге́невым*,
А я не могу —
По многим причинам...
Светлов. Погода

Акаталектический дактиль (см. «Тучки небесные...») особенно ровен и медлен в произнесении; медлен также дактиль с чередованием дактилических окончаний с женскими или с мужскими, поскольку стих с мужским окончанием стоит на втором месте и подчиняется темпу первого:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!..
Блок. Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..

Мужские же окончания придают тому же дактилю гораздо более оживленный темп (см. «В море царевич...»).

Чередование гипердактилических окончаний с женскими (крайне редкий тип клаузул) действует на темп сильно замедляющим образом:

Люблю я задумываться,
Внимая свирели,
Но слаще мне вслушиваться
В воздушные трели
Весеннего жаворонка!..
Дельвиг. Жаворонок

На ударном слоге слов «задумываться» и «вслушиваться» растяжение, два следующих за ними неударных несколько «проглатываются», на последнем слоге — снова легкое задержание; таким образом, гипердактилические окончания связаны с довольно сложным ритмо-темповым перебоем в конце ряда. Четные стихи подчиняются сильно замедленной инерции

нечетных. Если заменить гипердактилические рифмы дактилическими (поставив «задуматься» вместо «задумываться» и «вслушаться» вместо «вслушиваться») — движение соответствующих стихов и всей строфы слегка ускорится, оставаясь все же весьма медлительным. Стихи со сплошными женскими рифмами отличаются обычно плавным, легатированным характером движения; стихоразделы в них мягкие и ровные, темп несколько замедленный — не только сравнительно с темпом стихов со сплошными мужскими рифмами, но даже сравнительно с темпом стихов со смешанными чередующимися рифмами — наиболее нейтральным (и, вместе с тем, наиболее употребительным) в темповом отношении типом стиховых клаузул. Самое расположение рифм не остается без влияния на темп. Так, напр., строфа a a b c c b (см. пример в § 4 — «Все миновалось» (*Пушкин.* «Измены»)) быстрее по темпу простой строфы a b a b. Дальность расстояния рифмующихся стихов друг от друга тоже является признаком динамизации общего движения и ускорения темпа[70]. В общей композиции строфы мужские парные рифмы могут иметь темповое значение, обратное тому, какое они имеют в систематическом повторении: они часто сочетаются с кадансным замедлением строфы. Примером может служить хотя бы строфа «Онегина». Двустишие с парными рифмами на фоне четверостишия с рифмами чередующимися составляет темповый контраст замедления, как бы задерживает внимание:

...Еще и ночь не поредела,
Заря над городом тонка,
А человек готов для дела,
Для прозодежды, для станка.

Он повседневный держит строй,
Мой современник, мой герой...
Гитович. Вода

Переходим к стиховым началам. Для 3-сложных размеров отмечаем, что дактили с облегченной 1-й стопой (с «3-сложной анакрузой») заметно отличаются от более распространенных дактилей без пропуска 1-го ударения.

Ср. 2-е двустишие с 1-м в следующей строфе:

...Горькие думы — лохмотья печалей —
Нагло просили на чай, на ночлег,
∨ *И пропадали* средь уличных далей,
∨ *За вереницей* зловонных телег...

Блок. Перстень-Страданье

Стихи с облегченной первой стопой приходится начинать после 1-го удара, следовательно, предшествующая межстиховая пауза получает некоторое удлинение; три неударных слога звучат ускоренно. Происходит нарушение среднего темпа движения, который выравнивается в дальнейшем течении стиха. В других случаях общий стиль и звуковой состав стиха может заставить предпочесть более мерное произнесение, без нарушения ровности в чередовании слогов:

...*На бесконечном*, на вольном просторе
Блеск и движение, грохот и гром...

Тютчев. Как хорошо ты, о море морское...

Такой способ можно назвать замедленным, ибо он противоречит естественной тенденции неударных слогов к убыстрению, хотя объективная длительность стихов остается одинаковой. В анапесте же при отягчении 1-й стопы наблюдается обратное явление — торможение в начале стиха, благодаря которому темпорально удлиняется и весь стих. Игнорирование 1-го словесного ударения сбивает семантику стиха и уничтожает эффект ритмо-темпового перебоя, связанного с данным приемом:

...И жемчужиной дивной отмечен мной будет
Сердце Африки, город чудес — Тимбукту...

Гумилев. Нигер

Ritenuto, которое создается в начале стиха и нарушает ровность счета, может быть до известной степени компенсировано легким ускорением со слова «город» — подобно тому, как ускоренное начало из Блока может компенсироваться легким задержанием в дальнейшем течении стиха. Как бы то ни было, ритмические «перебои» обоих типов сопряжены с нарушением равномерности общего движения. Количество слов в стихе в первом случае сокращается на единицу, во втором случае оно

превосходит на единицу количество стоп. Максимальное увеличение длительности 1-й стопы и впечатление наибольшей замедленности получается в том случае, когда отягчение сочетается с синтактической паузой между 1-й и 2-й стопой:

Лес хандрит. И ему захотелось на отдых...
Пастернак. Спасское

Вот пример, где эмфатически-усиленное отягчение 1-й стопы анапеста сочетается с ослаблением метрического ударения во 2-й стопе и сильной синтактической паузой внутри стопы:

Сольвейг! | Ты прибежала на лыжах ко мне...
Блок. Сольвейг

Такая усложненность ритмики в 3-сложных размерах явление довольно редкое. Получается очень резкий темповый перебой: задержание в начале стиха и вслед за паузой — сильное ускорение, начинающееся группой из трех неударных — перелом нисходящего движения на восходящее.

Отягчение 1-го безударного слога в амфибрахии производит аналогичный эффект задержания — здесь особенно действенного благодаря смежности двух ударений; общая длительность стиха увеличивается:

...*Мы ж*, легкое племя,
Цветем и блестим
И краткое время
На сучьях гостим...
Тютчев. Листья

В данном случае прием этот использован автором композиционно — для выделения слова, которым начинается новая часть стихотворения. Ускоренное начало амфибрахия, с пропуском 1-го ударения, т.е. образованием группы из четырех неударных в начале стиха, встречается редко:

Удостоверяюсь
по сумме примет,
что мне
адресован привет.
Кирсанов. Впервые здесь

Как и в анапесте, отягчение служит в амфибрахии средством к расширению словесной емкости стиха, причем, как и в анапесте, слово, поставленное на метрически слабое место, часто в семантическом, образном, звуковом и т.п. отношениях является чрезвычайно веским.

В дополнение к приведенным примерам анапестический стих из Дементьева, где акцентно-фразовый упор именно на первом слове:

Крепче стискивай горло у сытых...
Борись!..
Дементьев. Арбат

Ускоренный тип стихового начала в дактилях и замедленный в анапестах и амфибрахиях встречаются все же значительно реже нормальных. В общей композиции стихотворения ими бывают нередко отмечены выделяемые в каком-либо отношении стихи, нарастание лирической взволнованности, семантическое усложнение, переход в другую часть или плоскость изложения и т.п. Преобладание ускоренных, безударных стиховых начал дактиля (см. пример из Блока) может ускорить общий темп строфы или стихотворения. При краткости стихового ряда ускорения эти особенно действенны и лишают дактиль его метрической характерности; так 2-стопный дактиль обращается при такой схеме в быстрый размер восходящего типа:

О! Добродéтель,
Ты утеснéнна:
Только не всéми
В свете забвéнна...
Херасков. О силе добродетели

В 3-стопном дактиле систематическое применение этого приема тоже лишает движение ровности и плавности, делает темп неравномерным:

Как усыпительна жизнь!
Как откровенья бессонны!
Можно ль тоску размозжить
Об мостовые кессоны?..
Пастернак. Как усыпительна жизнь!..

Для патетического стиля данной строфы такая модификация дактиля чрезвычайно подходит. Интересно, что наиболее эмоционально полновесный третий стих выделен на фоне «ускоренных» нормальным строением — в три ударения (хотя первое остается слабее двух других).

В 2-сложных размерах наблюдаем аналогичное явление: всякое «пеоническое» начало ускоряет стих, «спондеическое» (вводящее в стих лишнее односложное слово) — задерживает, тормозит[71]. Ср. два следующих стиха Пушкина из «Пира во время чумы» (в их доцезурной части):

...Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились...

Первая часть первого стиха явно медлительнее первой же части второго. Систематическое отягчение 1-го слога в ямбе — употребление спондеизированных стиховых начал — замедляет общий темп, как и систематическое отягчение 1-го слога в анапесте. Для хорея сохранение ударения на 1-м слоге связано с более медленным темпом, пропуск 1-го ударения («анакрузирование») — с более быстрым темпом. Систематическое пеонизирование стиховых начал сказывается ускоряющим образом на общем темпе стихотворения, так же как систематическое облегчение 1-го слога в дактиле. Чем короче стиховой ряд, тем ощутимее прием ускорения, проводимый в его начале; с увеличением же ряда темповая роль начала падает — ритмический «перебой» остается без последствий для темпа стиха в целом. Возможен, впрочем, и другой случай: при большом скоплении неударных (или слабо ударенных) в начале стиха все первое полустишие в длинном стихе получает резко-восходящее движение и тогда вторая часть стиха получает по инерции ту же устремленность к последнему ударению; в результате получается произносительная симметрия двух полустиший и общий быстрый темп стиха. Следовательно, скопление неударных слогов в начале стиха создает всегда условие, *благоприятствующее* восходящему движению всего стиха и убыстрению темпа. Ясно, что само по себе анапестическое начало будет быстрее ямбического, пеоническое быстрее анапестического, начало из четырех неударенных слогов (как может быть, напр., в амфибрахии с ослабленным ударением 1-й стопы) — еще быстрее,

и т.д. Подготовительный к первому ударению период («начало» стиха) может расшириться до полустишия в длинном стихе и до целого стихового ряда в стихе коротком. В последних случаях «метрический ряд» как бы вовсе отсутствует — стих состоит только из «анакрузы» и «клаузулы»... В чередовании коротких стихов последовательно восходящего типа о «размере» трудно даже говорить — количество неударных сознается тоже не вполне отчетливо и может меняться почти незаметно для слуха:

Травою со́рной
растет беспризо́рный,
травою со́рной
на самом ветру́...
Асеев. Сенька беспризорный

Нечего говорить, что ударения грамматические не должны разбивать общей схемы, которая определяется чередованием стихов с ударением на 4-м слоге со стихами с ударением на 5-м слоге с мужским окончанием в последнем стихе. Определять в подобных случаях «размер» было бы излишним педантизмом — он не ощущается. Скопление в начале стиха ударений способствует замедлению и создает условие, благоприятствующее нисходящему движению стиха. Здесь представляется особенно существенным присутствие или отсутствие ударения на первом слоге. Упор на первом слоге стиха создает всегда уже сам по себе тенденцию к построению ритма по нисходящей, более медленной схеме.

Это ощущается особенно определенно в таких размерах, как напр., 4-стопный хорей — преимущественно быстрых и меняющих иногда быстрое движение на медленное — главным образом, при помощи отягчения ударением первого слога стиха (см. § 8, напр., «Зимний вечер» Пушкина). Другой пример — отягченные в 1-й стопе анапесты или ямбы. Разумеется, присутствие ударения на первом слоге ощущается там острее, если он не облечен метрическим ударением.

Односложное (обладающее достаточным акцентным весом) слово, поставленное в начале стиха любого размера, создавая словораздел в самом начале стиха, по-видимому, способствует некоторому замедлению темпа даже при отсутствии отягчения:

...Господи боже! Уж утро клубится,
Где, да и как этот день проживу?..
Блок. Перстень-Страданье

Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег...
Мандельштам. Дев полуночных отвага...

В дольниках отдельные стихи с большим количеством неударных или ослабленных слогов в начале выделяются среди прочих, но не общим своим темпом, а лишь убыстренным началом (напр.: ◡◡◡ $\frac{4}{}$ или ◡◡◡◡ $\frac{5}{}$). Наоборот, несколько замедленным началом с тенденцией некоторого торможения всего стиха выделяются стихи (или членения) с ударением на первом слоге. Остальные нейтральны в своем чередовании. Стих, полустишие, членение, обрывающееся на ударном слоге, носит более стремительный характер, чем такое, где за ударным следуют слоги (даже один слог) неударные, смягчающие восходящесть движения. Чем больше интервал (количество слогов), на котором развивается восходящее движение, тем сильнее убыстряется темп (см. соответствующие примеры в разделе о «коротких» и «длинных» стихах). Это относится к стихам любого типа.

Размещение ударений в начале и в конце ритмической группы создает неравномерный темп, характеризующий нисходяще-восходящий тип движения (ускорение приходится на средние слоги группы):

...Ды́мчатою весно́ю
сла́дко житье лесно́е...
Асеев. Про зайца-китайца и лису-англичанку

т.е. стихи с ударным 1-м и 6-м слогом женского окончания; то же самое, но резче, с мужским окончанием: «Во́здух его земно́й...» (*Лихарев*, Водолаз); с неударенным, как бы смягченным началом — напр., ямб с пропуском средних ударений: «В нахму́рившийся Петрогра́д...» (*Панфилов*, Рабфаковка), или в иной словесной схеме, подчеркивающей момент задержания в большей мере, чем момент ускорения — «Осма́тривается вокру́г...» (*Лихарев*, Водолаз). Очень употребительна аналогичная схема в 3-стопном ямбе — с пропуском среднего ударения:

...Крадýтся тротуáры,
Колéблются мосты́.
Саянов. Возвращение

В первом стихе неударные слоги как в начале, так и в конце группы смягчают темповую характеристику. Кроме того, сравнительно с 4-стопным ямбом сужен интервал от ударения до ударения. В группе еще меньшего объема, напр. хориямбе, дающей ту же схему нисходяще-восходящего движения, темповый контраст будет еще меньше. Чем больше группа (по количеству слогов) и чем ближе к началу и к концу отодвинуты ее ударения, тем ярче будет выражен нисходяще-восходящий характер и замедленно-ускоренный темп движения. Смещение ударений к средине и облегчение от ударений начала и конца группы создает восходяще-нисходящее движение, связанное с ускоренно-замедленным темпом.

7. СТЯЖЕНИЯ И ГИПЕРМЕТРИЯ

Переходим к рассмотрению метро-ритмических факторов внутри самого стихового ряда. Сначала выясним роль «стяжений» и «липометрии» — явлений, характерных для тех видов дольника, в которых улавливается без труда доминирующая метрическая схема. Вот пример так называемого паузника блоковского типа:

Тебя скрывали туманы,
И самый голос был слаб.
Я помню эти обманы,
Я помню, покорный раб...
Блок. Тебя скрывали туманы...

Метрическая схема этой строфы — 3-стопный амфибрахий. В каждом стихе имеется по одному «пропущенному» слогу в различных частях стиха. Дополнив недостающие слоги, получаем строфу чистого 3-стопного амфибрахия:

Тебя не скрывали туманы,
И самый твой голос был слаб.
Я помню все эти обманы,
Я помню, покорный твой раб.

Сравнивая эту строфу с блоковской, отмечаем в ней прежде всего бóльшую равномерность в чередовании слогов и слов, характерную для 3-дольных размеров; затем — некоторую ускоренность движения сравнительно со строфой Блока. Таким образом, «пропуски» слога или «стяжения» вызывают темповые перебои, неровности внутри стиха, делая более сложной его ритмическую структуру. Именно этому обстоятельству надо, вероятно, приписать и общую замедленность темпа таких «паузников» сравнительно с соответствующими им метрическими схемами, т.е. повышение средней длительности стиха.

Особенно острое ощущение неравномерности слоговых длительностей (перебоев темпа) получаем там, где отступления от метрической схемы выражаются не только в «стяжениях», т.е. сокращении количества слогов стиха, но и в гиперметрии, т.е. увеличении количества слогов.

По утрáм просыпáются птúцы,
Выбегают в поле газели
И выходит из шатра европеец,
Размахивая длинным бичом...
Гумилев. Невольничья

В 1-м стихе дана метрическая схема в чистом виде (3-стопный анапест); в дальнейших стихах движение усложняется благодаря гиперметрическим ходам, с одной стороны, и стяжением, с другой. Достаточно сравнить между собой 2-й стих строфы, в котором есть стяжение (два слога вместо трех), с 3-м, где гиперметрия (четыре слога вместо трех), чтобы убедиться в том, что темповое значение гиперметрии обратно темповому значению стяжения: стяжение замедляет, а гиперметрия ускоряет движение в соответствующем месте стиха. То и другое вместе создает неравномерный темп и в общем итоге влияет замедляющим образом на стиховой темп, усложняя ритмическую структуру стиха. Специфичность восприятия такого типа стихов состоит именно в восприятии темповых перебоев внутри стиха на общем фоне метрической доминанты. Благодаря присутствию последней, отсчет словесных ударений здесь несколько менее строг, чем в чисто тоническом стихе, но изохронность стихов ощущается острее и соблюдается, пожалуй, более точно, чем в любом другом типе стиха: выравнивание

стихов во времени здесь сочетается, таким образом, с принципиальной неровностью слоговых величин внутри стиха (между ударениями от одного до трех слогов). Прием замедления темпа при помощи стяжения может быть использован в общекомпозиционных целях. Это мы видим, напр., в стихотворении Гумилева «Возвращение», где 4-стопный амфибрахий с довольно четким разделом посредине стиха получает систематическое стяжение в третьей стопе; благодаря этому, вторые полустишия приобретают несколько замедленный сравнительно с первыми темп (6 слогов в первых полустишиях и 5 или 4 во вторых):

Я из дому вышел, ⁝ когда∨ все спали,
Мой спутник скрывался ⁝ у рва∨ в кустах...

Для стихотворения в целом характерна ровность в чередовании слов и равномерность словесных акцентов. Количество слов и акцентов постоянное — четыре на стих. Но в III строфе появляется иная схема: 3 слова без распадения стиха. Эта же схема дана в конце стихотворения, т.е. в тематически сходных и подлежащих выделению частях. Нетрудно заметить, что общий темп в этих частях становится ровнее и замедляется. Количество слогов в стихе сокращается с 10-11 до 10-9 благодаря дополнительному пропуску, ощутимому тем сильнее, что он падает на ударный слог схемы:

...О старом, о странном, о безбольном,
О вечном слагалось его‿нытье,
Звучало‿мне звоном колокольным,
Ввергало в истому, в забытье...

1-й и 3-й стихи: ◡ ^{1}–◡|◡ ^{2}–◡|[◡ –]◡◡ ^{3}–◡.

Стих 2-й повторяет господствующую схему («Мой спутник скрывался у рва в кустах...»), но 3-е ударение в нем ослаблено: ◡ ^{1}–◡|◡ ^{2}–◡|◡ $^{(3)}$[◡]◡ ^{4}–; стих 4-й сжат до 9 слогов благодаря мужскому окончанию (ср. с 1-м и 3-м стихами). Изохронность (по крайне мере, субъективная) стихов сохраняется и в этих частях; общее впечатление замедленного темпа получается именно благодаря тому, что тот же приблизительно отрезок времени членится здесь на три, а не на четыре. Темповый контраст, возвращение к первоначальному движе-

нию, особенно ощутим при переходе из III строфы (см. выше) в IV.

...Мы видели горы, ⋮ лес и воды,
Мы спали в кибитках ⋮ чужих равнин...

т.е., при возобновлении повествования после лирического ritenuto III строфы.

...С любезностью всех∨ *негордых*,
У сада, у бревен сарая, —
Ты реки сгоняла на отдых,
Шагами∨ *тишь* поверяя...
Тихонов. Переход в ночь

Слово «негордых» выделено особенно благодаря положению между паузами, «тишь» — после паузы-«пропуска».

Пример 4-стопного анапеста, где стяжение формирует постоянную цезуру в середине стиха, т.е. служит средством разбивки стиха на две части:

Что мне делать с тобой∨, докучная ласточка!
Каждым утром меня ∨— едва зарумянится
Небо алой зарей∨ и бледная Цинтия...
Дельвиг. К ласточке

Или 6-стопного амфибрахия того же автора с аналогичной ролью стяжения в нем:

Лилета, пусть ветер свистит∨ и кверху метелица вьется,
Внимая боренью стихий,∨ и в бурю мы счастливы будем...
Дельвиг. К Лилете

То же самое мы видим в любом пентаметре — с постоянным пропуском *двух* слогов и с постоянной цезурой на месте этого пропуска.

Пример гекзаметра с редкими и поэтому выразительными стяжениями:

Если бы вдруг живописец связал с головой человечьей
Конский затылок и в пестрые вырядил перья отвсюду
Сборные члены; не то заключил бы уродливо-черной
Рыбōй сверху прекрасное женское тело, — при этом

Виде могли ли бы *вы,* ˅ *друзья!* удержаться от смеху?
Верьте, Пизоны, *такой*˅ *картине* очень подобна
Книга, в которой нескладны грезы, как сны у больного...
Гораций Флак. К Пизонам. *Пер. А. Фета*

В 4-м стихе имеем растяжение слогов — реальный спондей (в классическом смысле) или приближение к нему: вместо ♩♪♪ — ♩♩; в двух других — удлинение словораздела, паузу. В обоих случаях стяжение является средством выразительного выделения данного слова или близлежащих слов[72]. Увеличение длительности слогов или перерыв между словами — это различное темпоральное выражение того же приема задержания путем «стяжения».

Пример из современного автора:

...А теперь он стал раскорякою,
Словно *вверх*˅ *корнями* растет,
И сидят на нем *птӣцы̄* всякие,
Имитиру͡ющие˅ *листьё...*
Сельвинский. Письмо в Италию

Метрическая схема дана четко в первом стихе, это — 3-стопный анапест. Слово «птицы» выделено растяжением; в последнем стихе благодаря отсутствию словесного ударения на 2-й стопе и общему «проглатыванию» заударных слогов (обусловленному разговорным стилем) пауза на месте пропущенного слога усиливается, подготавливая выделение эффектного последнего слова.

Та или иная произносительная трактовка «недостающих» слогов, вернее, — близлежащих слов, зависит в конечном счете от стиля. У Блока, напр., преобладают паузы, так как заударные слоги бледны, торопливы, беглы; невозможно, напр., трактовать приведенные выше стихи так:

Тебя̄ скрывали туманы,
И са̄мый голос был слаб...
Блок. Тебя скрывали туманы...

У Гумилева преобладают реальные «растяжения» в связи с более мощной статикой или более определенной динамикой его стихов (в противоположность прерывистости и зыбкос-

ти стиха Блока); невозможно трактовать в стиле «паузника», напр., такие стихи:

Из-за сӣних волн океана
Красный бык приподня̄л рога...
Гумилев. Поэма начала

Их правильнее трактовать так, как написано — с «реальными спондеями», придающими необходимую устойчивость звуковой массе. Акценты плавны, но энергичны. Условно можно назвать стихи такого типа ямбо-анапестическими — в них решающим моментом для общего впечатления является поступательное (восходящее) движение 2- и 3-сложных групп.

Пропуск двух слогов (как в пентаметре) создает в 3-сложных размерах столкновение двух ударений и сильный раздел, темп стиха задерживается, причем выделяются оба слова, смежных с разделом:

Сегодня *дурно́й*∨∨ *де́нь*:
Кузнечиков *хо́р*∨∨ *спи́т*...
Мандельштам. Сегодня дурной день...

Вот пример своеобразной дактилической строфы Державина:

...То́лько *одно́*∨∨ *со́лнце* луча́ми∨
В ка́плях *дождя́*∨∨, *в до́л* отраз*я́*сь∨∨,
Мо́жет *писа́ть*∨∨ *си́ми* цвета́ми∨,
В мра́ке и *мгле́*∨∨ *ве́чно* свет*я́*сь.∨
У|ме́й подража́ть ты ему́,∨∨
Ле́й∨∨ *све́т*∨∨ в *тьму́*∨∨...
Державин. Радуга

Анакрузообразное начало пятого стиха не нарушает дактилического типа движения, наоборот, в этом стихе он особенно четко отмечен; благодаря этому получают строгую темпоральную соизмеренность три последних слова, составляющих заключительный стих строфы. Триольное ровное движение проходит насквозь через всю строфу, создавая между стихами 2-м и 3-м, и 5-м и 6-м более глубокий раздел благодаря «пропуску» двух слогов (фигура, аналогичная той, которая имеет место внутри стихов). Самый «счет» несколько замедляется для

последнего двустишия — число стоп в котором сокращается до трех. В «Черном принце» Асеева (схема — 4-стопный дактиль) аналогичное явление с несколько иной стилистической окраской:

Белые бивни∨
бью́т∨∨
в ю́т∨∨
В белую пену
бушпри́т∨∨
вры́т∨∨...

Очевидно, что метрические «пропуски» будут иметь разные произносительные эквиваленты у Державина и у Асеева: в связи с более напряженным и отрывистым произносительным стилем «Черного принца» в нем получит более реальное значение пауза, у Державина же по крайней мере часть «паузы» будет занята звучанием предшествующего ударного слога (это относится особенно к полновесному, но отнюдь не резкому по акцентуации последнему стиху).

Равномерное выделение последних слов стиха путем усиления раздела перед ними, достигаемого пропуском слога, видим в следующей строфе 3-стопного дактиля у Асеева:

На берегах∨ *Янцзы*,
желтой большой∨ *реки*, —
грохот глухой∨ *грозы*,
молний тугих∨ *клинки*...
Асеев. На берегах Янцзы

8. РИТМИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ РАЗМЕРОВ И АКЦЕНТНАЯ НАГРУЗКА СТИХА

В 3-сложных размерах замена метрически ударного слога неударенным или отягчение метрически слабого слога имеет место — в качестве отступления от нормы — преимущественно в начале стиха. Внутри стиха такая замена наблюдается реже. Явление облегчения, связанное, как мы уже видели, с сокращением количества акцентно-словесных групп в стихе, все же имеет несколько большее распространение, чем явление внутристихового отягчения:

Мале́йшая ро́бкая ⁝ ше͡рохова́тость...
Дементьев. Припомним: которого не ослепляло...

...Рома́нтика
во͡зненави́дела сме́рть...
Дементьев. Ответ Эдуарду

Бессо́нная, не͡ отдыхая...
Дементьев. Ответ Эдуарду

в проплыва́ющие͡ ⁝ облака́...
Ушаков. В цирке

Движение слогов остается довольно равномерным, чаще всего «пропущенное» ударение остается заметным в произнесении: нажим ослабляется, но длительность слога сохраняется. Впрочем, если звуковая среда не благоприятствует растяжению (ср. первый и последний пример с двумя средними), и если оно не подсказано стилем, возможно произнесение с нормальным ускорением неударных слогов и некоторым отрывом слов друг от друга — получается более сложная ритмическая фигура, создающая впечатление темпового перебоя в движении. Общая длительность стиха в том и другом случае остается одинаковой, но первый способ связан с впечатлением некоторой замедленности, которое мы получаем всегда, наделяя темпоральным весом неударный слог. Второй способ дает эффект задержания с последующим ускорением.

В 2-сложных размерах явление пиррихизации и спондеизации приобретает более важное значение для темпа. Принципиально можно считать места пиррихиев местами ускоренного движения слогов, места спондеев — местами замедленного движения. В связи со слишком маленьким для нормального течения речи интервалом между метрическими ударениями (1 слог) явление пиррихизации принимает такую большую распространенность, что стихи без «пеонов» остаются в меньшем числе и за норму быть приняты никак не могут. Спондеические торможения стиха встречаются довольно часто в начале стиха и сравнительно реже в середине стиха: в 4-стопном ямбе, напр., на 5-6 слогах, иногда и на других: «Его́ в де́нь гне́ва породила...» (*Пушкин*. Анчар). Повышая акцентно-словесную нагрузку стиха, спондичес-

кие ходы до известной степени отягчают и замедляют движение всего стиха — или стихов, если они применяются систематически. Создающийся при этом стык двух, иногда трех ударений (см. предыдущий пример) является обстоятельством, уже самим по себе способствующим замедлению темпа, торможению стиха.

Сочетанием спондеического торможения в начале стиха с пиррихическим ускорением внутри стиха создается ритмически усложненный стих, в котором от одного ударения до другого то 0 слогов, то 1 слог, то 3 слога:

Зде́сь в по́лдень уходи́ла в гро́ты...
Державин. Развалины

Шье́т, мо́ет, ве́сти перено́сит...
Пушкин. Граф Нулин

В первом примере пиррихическое ускорение занимает как раз середину стиха, общее равновесие создается симметричным расположением акцентов до и после ускорения. Второй стих, с ускорением во второй части, лишен этого равновесия. Тот и другой будут отличаться от четырехударного же 4-стопного ямба, лишенного спондеев и пиррихиев, неравномерностью своего движения. Стих с хореизацией 1-ой стопы (с сильным односложным словом в начале) будет более равномерным по темпу — по ритмике своей он будет приближаться к четырехударному простому типу ямба (◡–◡–◡–◡–):

Бо́й бараба́нный, кли́ки, скрежет...
Пушкин. Полтава

От 1-го до 2-го ударения — 2 слога, дальше — по одному. С заменой во 2-ой части стиха ямбов «пеоном 3-м» получим стих более подвижный, уже с более низкой нагрузкой:

Гра́ф, о Пари́же забыва́я...
Пушкин. Граф Нулин

Три слова, три акцента — нормальная нагрузка 4-стопного ямба пушкинского типа. Для ямба Державина она выше — четыре слова, четыре акцента на стих, экспираторная напряженность его стиховой единицы больше, чем у Пушкина, стиховое

движение в целом тяжелее и темп медленнее. Повышение акцентной нагрузки и расширение словесной емкости стиха является принципиально фактором, тормозящим темп и, обратно, понижение акцентной нагрузки и сужение словесной емкости — замедляющим фактором. Таково будет темповое значение всех отступлений от словесно-акцентной «нормы», которую нетрудно установить для каждого размера или, во всяком случае, для его жанровой, стилистической и т.д. разновидности. *Пределы* акцентно-словесной нагрузки определяются отношением количества слов к количеству слогов (длине стиха). Необходимо учитывать это отношение при всякой темповой характеристике размеров, опирающейся на момент акцентной нагрузки и словесной емкости стиха: так, напр., ритмически «нормальный» 3-стопный ямб будет медленнее ритмически нормального 4-стопного, так как в первом случае три слова распределяются на 6—7 слогов, во втором — на 8—9; 2-стопный ямб в два слова и акцента тоже медленнее 4-стопного (ср. отношение 2:4(5) и 3:8(9)), но при более тесном объединении слов внутри стиха, создающем восходящую схему типа ◡◡◡–(–), он становится более быстрым размером, чем средний трехударный ямб. Разумеется, относительной акцентно-словесной нагрузкой стиха не определяется еще всецело его темп: мы уже видели (§ 1), как при равной нагрузке движение стиха приобретает различный темп в зависимости прежде всего от того, *на которых* слогах данного ряда помещены словесно-ритмические ударения (собственно размер и разновидность его), затем от размещения словоразделов, т.е. внутренних ритмов слагаемых стиха, от звукового состава и т.д. Наконец, в стихах, близких как по своей ритмической схеме, так и по звуковому составу, темповое различие может определяться семантическими и общестилистическими причинами. Все же акцентную нагрузку и словесную емкость стиха мы выделяем в особый ряд факторов, имеющих определенное значение для стихового темпа; другие факторы, перечисленные выше, могут действовать в одном или в противоположном с ними направлении. В применении к 2-сложным размерам ускорение темпа находится в отношении прямой зависимости от количества пиррихиев в стихе: сокращение числа ритмических ударений ведет к сокращению числа словесно-акцентных групп стиха, что достигается как путем употребления более длинных

слов, так и путем более широких объединений мелких грамматических форм; так или иначе большая часть слогов в стихе превращается в неударенные, быстрее произносимые слоги. Для общего впечатления от темпа целого ряда стихов размещение пиррихических ускорений играет менее существенную роль, чем общее количество их — сгущенность или разреженность стихов ударениями. Правда, начальные пиррихии имеют несколько большее значение ускоряющего фактора, но и то лишь в тех случаях, где они проведены систематически, на целом ряде стихов (напр., в строфе) или появляются впервые после известного количества стихов, где начальные пиррихии отсутствовали, — так, напр., в посвящении к Полтаве стих 5-й («Иль посвящение поэта...») дает толчок к перемене (убыстрению) темпа, отмечающей повышение лирической взволнованности. Чтобы иллюстрировать темповое значение акцентно-словесной нагрузки в композиции целого, проанализируем 1-е восьмистишие посвящения.

Тебе[1], — | но голос[2] музы[3] темной[4]
Коснется[1] ль уха[2] твоего[4]?
Поймешь[1] ли ты[(2)] ⋮ душою[3] скромной[4]
Стремленье[1] сердца[2] моего[4]?
Иль посвящение[2] поэта[4],
Как некогда[1] его любовь[4],
Перед тобою[2] без ответа[4]
Пройдет[1], | непризнанное[2] вновь[4]?..

Стихи первого четверостишия — в 3 или 4 словесно-акцентных группах. 1-й стих, сугубо замедленный благодаря выразительному разделу после 1-го слова, дает импульс к плавному и медленному движению остальных. Общий тип движения всего четверостишия — восходяще-нисходящий, т.е. умеренный по темпу («вершины» — во 2-м и 3-м стихе). Тип движения 2-го четверостишия — непрерывно восходящий (до enjambement из 3-го стиха в 4-й и слова «непризнанное»). При переходе из 3-го стиха в 4-й (enjambement с резким разделом после слова «пройдет») стих сразу замедляется и становится снова трехударным. Акцентный тип стиха 1-го и 3-го во 2-м четверостишии (◡◡◡–◡◡◡–) можно считать быстрым модусом 4-стопного ямба, по словоразделам же и звуковому составу стих 3-й еще более быстрый, чем 1-й. Стих 2-й с пропуском двух средних

ударений (◡–◡◡◡◡◡–) является стихом неровным по темпу; темповый контраст между нисходящей 1-й частью и восходящей 2-й при данных словоразделах выявлен весьма ярко.

Во 2-м четверостишии, составляющем «антитезис» первому, наиболее легкими и убыстренными оказываются нечетные стихи, тогда как в 1-м четверостишии нечетные стихи — самые замедленные. Длительность 1-го полустишия превышает довольно значительно длительность 2-го. Общее количество ударений и словесно-акцентных групп в 1-м — 14, во 2-м — 9. Повторяющиеся пиррихии в середине 4-стопного ямба (см. 5-й стих посвящения) производят своеобразный ритмо-темповый эффект задерживающегося, убыстренного и вновь задерживающегося (в конце стиха) движения:

...Серéбряные тополя́
Колеблются из-за ограды,
Разметывая на поля
Бушующие листопады...
Белый. Ночью на кладбище

Темп строфы — неравномерно-замедленный. У Белого, у Бальмонта, у Брюсова мы часто встречаем стихи с нарочито-редкими или нарочито-однообразными, повторяющимися ритмами — часто не только слов, но и звуков:

Если, рея, пропадая,
Цепенея, и блистая,
Вьются хлопья снежные, —
Если сонно, отдаленно,
То с упреком, то влюбленно,
Звуки плачут нежные...
Бальмонт. Снежинки

«Музыкальная магия» бальмонтовского стиха покоится в значительной мере именно на этих приемах однообразно проводимых излюбленных ритмических схем и комбинаций, являющихся одновременно приемами темповой экспрессии. В классическом стихе обычно свободно чередуются стихи с разным количеством ударений, разными словоразделами и т.д. Однако и здесь можно бывает усмотреть господство какой-либо метро-ритмической схемы в пределах данного размера: для

4-стопного ямба пушкинской школы можно считать, напр., господствующим типом стиха (умеренным по темпу) стих с пропуском 3-го ударения: $\smile\overset{2}{\underline{\smile}}\smile\overset{4}{\underline{\smile}}\smile\smile\smile\overset{8}{\underline{\smile}}(\smile)$, для 4-стопного хорея (убыстренную) схему в две словесно-акцентные группы восходящего характера: $\smile\smile\overset{3}{\underline{\smile}}\smile\smile\smile\overset{7}{\underline{\smile}}(\smile)$ и т.д. Свободное чередование стихов различных «ударных типов» (выражение А. Белого), но с устойчивым количеством ударений (словесно-акцентной нагрузкой) не дает никаких ощутимых темповых перебоев:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье...

Пушкин. Во глубине сибирских руд...

Различное размещение пиррихиев в четных и нечетных стихах служит здесь, быть может, дополнительным средством к попарному объединению стихов, но не дает повода нигде нарушать общее мерное движение всей строфы, развивающееся по четырем стиховым рядам в три акцентно-словесные группы каждый. Пеонические начала 1-го и 3-го стихов — в связи с данным звуковым составом и словоразделом ($\smile\smile\smile\overset{\acute{}}{\underline{\smile}}|$) — придают не столько ускоренный, сколько энергический характер произнесению, подчеркнутый звучной и мощной инструментовкой всей строфы. Словоразделы 1-го и 3-го стихов тожественны.

При той же словесно-акцентной нагрузке схема с пропуском 2-го ударения будет более медлительной: «Покóилась прохлáд в тенú...» (*Державин*. Развалины) и т.п. стихи, употреблявшиеся сравнительно редко поэтами пушкинской школы, типичные для XVIII века, для некоторых архаистов и символистов. Для темпа 4-стопного хорея имеет, по-видимому, особенно большое значение упор на 1-м слоге, который придает движению стиха бóльшую медлительность (часто соединяется с ударением на 3-м слоге, благодаря чему получается построение стиха по нисходящей схеме, с преобладанием ударений в 1-й половине). Напр.: «*Волн*, бесхитростных на дне...» (*Тихонов*. Переход через ночь). В 4-стопных хореях романсного, торжественного или медитативного типа имеем обычно преобладание стихов с ударением на 1-м слоге, нередко также стихи с ударениями на 3-м и 5-м слогах, т.е. задержанных во второй половине:

Ж^{1}изнь, за^{3}чем ты мне да^{7}на?..

или:

Однозв^{3}учный ж^{5}изни ш^{7}ум.

Пушкин. Дар напрасный, дар случайный...

Для хорея с двумя словами будет неравномерно медленной схема с ударными 1-ым и 5-м слогами:

...На́смерть пораженное,
Медлишь в отдалении...

Вяч. Иванов. Assai Palpitasti

Быстрой будет схема с ударными 3-м и 7-м слогами, т.е. с пропуском ударений на 1-м и 5-м слогах. Большая распространенность в 4-стопном хорее именно последней схемы, при которой слоги естественно группируются в две равных ритмических доли восходящего характера, может быть, и дала повод причислять этот размер к размерам «быстрым», с ритмом упрощенного, несколько автоматического или плясового характера. В действительности 4-стопный хорей может быть не только плясовым или «легковейным», он может быть и тяжеловесно-медлительным, не только отрывистым, но и плавным по своему движению, словом, — это размер довольно разнообразный по своим ритмическим и темповым возможностям, а следовательно, и по общеэстетическим функциям[73]. Напомним также пьесы Тютчева как «Альпы» («Сквозь лазурный сумрак ночи...»), или «Романс» Пушкина, или «Суд огня» В. Иванова, наконец «медленные строки» Бальмонта. Высокая акцентно-словесная нагрузка ряда стихов и здесь является фактором замедления:

Между скал, под властью мглы,
Спят усталые орлы.
Ветер в пропасти уснул,
С моря слышен смутный гул...

Бальмонт. Между скал, под властью мглы...

или:

...Грозной силой, черноземной,
Сокрушим мы всех господ:

Против банды их наемной
Трудовой идет народ...
Бедный. Красноармейская походная песня

Три слова, три акцента — для 4-стопного хорея является уже нагрузкой выше нормы; нормальной нагрузкой этого размера можно считать 2½ акцента или слова, т.е. чередование стихов в две и три словесно-акцентных группы. При четырех ударениях в 4-стопном хорее первое и третье часто являются ослабленными, второе и четвертое усиленными (–́ ◡ –̋ ◡ –́ ◡ –̋). Такая градация делает четырехударный стих несколько более подвижным, приближая его к схеме ◡ ◡ $\overset{3}{–}$ ◡ ◡ ◡ $\overset{7}{–}$. К этой же схеме приближается и хорей с тремя ударениями с некоторым ослаблением 1-го слога:

Три деви́цы под окно́м
Пряли по́здно вечерко́м...
Пушкин. Сказка о Царе Салтане...

Возможна еще следующая ритмическая градация акцентов в 4-стопном хорее: ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –̋ или ◡ ◡ –̋ ◡ ◡ ◡ –́ (◡)

Дождик, до́ждик, перестáнь,
По ветвя́м не барабáнь...
Сологуб. Дождик, дождик, перестань...

способствующая быстроте и автоматизации речевого движения. По Вестфалю, контраст между «спокойным» (медленным) и «страстным» (быстрым) характером движения создается в зависимости от «положения в колоне главного акцента» — на 1-м или 2-м члене диподии. В одном и том же произведении музыки или поэзии могут встречаться оба рода акцентуации[74]. Именно такую смену акцентуации мы можем усмотреть, напр., в пушкинском «Зимнем вечере», ритмическую основу (доминанту) которого составляет указанная выше схема более быстрого восходящего типа с простейшей градацией ударений. Перенесение акцента в III строфе на начало стиха ощущается как сильный перебой в движении, как определенный ритмо-темповый прием, имеющий композиционное значение:

Ср.: Своего́ веретена?..
— и дальше:

Вы́пьем, до́брая подру́жка
Бе́дной ю́ности моéй...
Пушкин. Зимний вечер

Именно первые слова стихов получают наибольшую подчеркнутость — семантическую и эмоциональную. Наиболее сильный перелом восходящего типа стиховой акцентуации на нисходящий в стихе: «Вы́пьем с го́ря; гдé же кру́жка?..» — в котором приобретают наибольший вес как раз ослабленные ранее слоги — 1-й и 5-й. Это резкое отступление от доминирующей схемы служит мощным средством композиционного выделения данного стиха, составляющего кульминацию стихотворения.

В 4-стопном хорее нетрудно усмотреть признак «диподичности» — подчинения более слабых стоп более сильным (см. выше), связанного с акцентной градацией ритмического характера для целого стихового ряда. Диподическое же строение стиха является само по себе признаком более быстрого и легкого движения его. Это мы видели уже на примере длинных стихов. Приметы «диподичности» находим и в 4-стопных ямбах с четырьмя ударениями, главным образом, при передаче сильного ритмического движения, бега и т.п.:

...Несется ко́нь ⁝ быстрее ла́ни,
Храпит и рвéтся, ⁝ будто к бра́ни...
Лермонтов. Демон

Ср. эту схему со схемой 4-стопного хорея с ударениями на 3-м и 7-м слогах.

Вот пример 4-стопного ямба, где разрыв четырехударного стиха на две части подчеркнут синтактическим разделом, подчинение же в пределах каждой части одной ритмической группы (слова) другой носит полуритмический, полуфразовый характер:

...Пестреют ша́пки. Копья блéщут.
Бьют в бу́бны. Скачут сердюки́.
В строях ровняются полки.
Толпы кипя́т. Сердца трепéщут...
Пушкин. Полтава

Тенденция к более быстрому произнесению групп благодаря акцентной градации восходящего типа сталкивается с артикуляторными затруднениями, образной насыщенностью и отрывистостью фраз. Получается напряженное произнесение в довольно быстром темпе. Моторно-ритмическое напряжение, рабочий процесс, стук, шум и т.п. может найти выражение и в равных быстрых акцентах; это — случай, когда 4-стопный ямб (и всякий другой стих) может быть быстрым и вне «градации», так как экспираторная напряженность, характерная для сгущенного в отношении акцентуации стиха, требует здесь наиболее яркого проявления, которое имеет место как раз при быстром произнесении кратких акцентных групп. Вообще же градация ударений является фактором динамизирующим и убыстряющим стих. Это относится — несколько в меньшей, правда, мере, — также к градации, обусловленной интонационно-фразовыми моментами; наличие объединяющих слова фразовых ударений придает известную пластичность и подвижность даже метрически «медленным» стихам:

...Тут был Эдем ее прелестный
Наполнен меж купин цветов,
Здесь тек под синий свод небесный
В купальню скрытый шум ручьев...
Державин. Развалины

Всякая же равномерность ударений, связанная обычно и с более равномерным размещением акцентов во времени, является общим произносительно-стилистическим условием, способствующим более медленному течению речи, — сглаженной или акцентированной, безразлично. Акцентная монотония приводит к статичному произносительному стилю с замедленным и относительно ровным темпом, в каком написан, напр., «Анчар». Она легко сочетается не только со стилем речи расчлененной и энергичной, но также со стилем напевно-лирических произведений с неразвитой мелодикой и плавным умеренным движением[75]. При сочетании «равномерности» с *быстрым* темпом произносимый текст приобретает механизированный характер. Стихи с моторно-подражательными заданиями относятся к этой группе.

Общие принципы, иллюстрированные на 4-стопных хореях и ямбах, останутся действительными и при анализе любых других размеров. В длинных цезурованных стихах имеет темповое значение схема каждой части или полустишия и их соотношение.

9. КОЛИЧЕСТВО, АКЦЕНТНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ ВЕС, СОСТАВ И РИТМЫ СЛОВ. СЛОВЕСНАЯ ЕМКОСТЬ И ДЛИТЕЛЬНОСТЬ СТИХА

Высокая акцентная нагрузка стиха связана с преобладанием в нем кратких слов[76]. Чем большим семантическим весом обладает каждое из этих слов, чем меньше в стихе нейтрального, семантически мало ощутимого материала, чем больше смысловая насыщенность целого, тем медленнее будет стих. То же самое следует сказать про всякую лексическую трудность: необычные словоупотребления и непривычные словосочетания, неологизмы и т.п. при общем лаконизме выражений служат в любом метре и ритмическом типе стиха существенным препятствием к развитию быстрых темпов (Маяковский, В. Иванов, Тютчев, Ломоносов). Таким образом, семанто-лексическую нагрузку стиха можно также считать темповым фактором. Односложные, т.е. наиболее краткие слова, оказывают особенно ощутимое воздействие на движение стиха в смысле его замедления, независимо от того, на сильных или на слабых местах метрической схемы они находятся[77]. Это относится в первую очередь к полновесным и кратким существительным, значение которых особенно велико как в плане общей семантики, так и в плане ритмо-фразовой акцентуации стиха:

Рок зыблет *гладь* своих зеркал...
Брюсов. Еще так нежны...

Смерть дщерью *тьмы* не назову я...
Баратынский. Смерть

В ямбах помещение односложного слова на первое место связано с ритмическим «перебоем» — заменой 1-й ямбической стопы спондеобразной или хореобразной стопой. Но и в 4-стопном хорее, напр., односложные сильные слова на первом слоге при высокой акцентной нагрузке способствуют замедлению темпа:

Шли на приступ. Прямо в грудь
Штык наточенный направлен...
Блок. Шли на приступ, прямо в грудь...

Конец стиха является также тем местом, где очень заметно помещение односложного значительного слова:

...Плечи калечит цепь, *цепь*.
Визжит на мясе звеньями *зуд*...
Третьяков. Рычи Китай

В приведенных примерах медленности темпа способствовали и чисто произносительные причины: артикуляторная затрудненность звукосочетаний, для которой данное ритмическое строение представляло лишь благоприятные условия. Возможная при любой структуре стиха затрудненность эта не всегда представляет сама по себе достаточный повод для замедления: физические препятствия, произносительно-технические затруднения не всегда служат знаком к медленному произнесению данных стиховых рядов. Преодоление их, *несмотря* на быстрый темп речи (подсказываемый другими сторонами стиховой экспрессии), создает иногда особый эффект моторно-речевого и экспираторного напряжения — «скачки с препятствиями». Таковы многие места в «150.000.000» Маяковского, «Королеве экрана» Асеева, многие стихи конструктивистов. Весьма яркий пример стиха с затрудненным произнесением и быстрым темпом представляет собой отрывок из «Лейтенанта Шмидта» Пастернака, начало которого приводилось в разделе о «длинных» стихах («Послепогромной областью...»). Экспираторно-произносительная энергия, необходимая для произнесения стиха согласно его заданиям, чрезвычайно велика, особенно если принять во внимание большую слоговую емкость (длину) стиха, краткость стихоразделов (межстиховых пауз), непрерывность движения с систематическими задержаниями внутри стиха на рифмующих дактилических словах, величину абзацев или частей и крайнюю эмоциональную и ритмическую напряженность всего отрывка. Общее впечатление динамичности достигается в подобных стихах одновременно как темповым, так и артикуляторным путем; стремительность без надлежащей энергичности произнесения или энергичность

произнесения без достаточной быстроты общего речевого движения ослабят произносительную экспрессию их. Такого же типа, напр., и «Наш марш» Маяковского — столь же напряженный, хотя и более примитивный в своей моторной выразительности.

Насыщенность стиха согласными, преобладание консонантизма, даже при отсутствии особо трудных для произнесения комплексов, создает также тенденцию к некоторому замедлению темпа (ср., напр., несколько перегруженное согласными начало стихотворения Тютчева («Н.И. Кролю») «Сентябрь холодный бушевал, / С деревьев ржавый лист валился...» с любым, более разреженным, «нормальным» в отношении речевых шумов стихом). Обратное соотношение между согласными и гласными, преобладание вокализма с обилием зияний не ускоряет стих, облегчая артикуляторные процессы, как могло бы показаться a priori, но тоже несколько замедляет его, обязывая к отчетливому отмежеванию гласных, как в интересах общей дикционной ясности, так и в интересах силлабизма, для сохранения слогообразующей функции каждого гласного.

Носовые «н» и «м» представляют собою звуковую среду, особенно благоприятствующую всяким замедлениям и задержаниям. Есть звукосочетания по природе своей медленного типа, другие — быстрого типа, как есть звукосочетания, способствующие более плавному или более отрывистому типу произнесения. Ограничимся этим беглым указанием на необходимость учитывать при темповом анализе конкретных стихов наряду с факторами чисто ритмическими момент семантической нагрузки стиха и момент качественного состава речи — степень интенсивности и эстетическую функцию произносительно-артикуляторных процессов.

Определять относительный акцентный вес слов или групп надо признать столь же трудным и тщетным делом, как определять относительный семантический вес слагаемых стиха. Акцентно-семантическая нагрузка стиха поддается вообще лишь приблизительному учету. Попытки составить устойчивый перечень слов «слабых», «двойственных» в отношении ударений и т.п. с точки зрения «смысла», «логики», «грамматики», наконец «живой речи» и т.д. (см. Жирмунского, «Ритм» Белого и др.) не имеют для звучащей стиховой речи почти никакой

ценности. Любое слово-отношение, предлог, союз и т.п., даже любой слог и звук могут приобретать в некоторых случаях полный акцентный и семантический вес (см. выделение таких слов, как, напр., союз «и» в отдельную строку); с другой стороны, иногда может терять произносительную самостоятельность любое самое значительное с точки зрения грамматики и языковой семантики слово, как мы это видим, напр., в «диподических» стихах, где господствует объединяющий ритмический акцент; в 3-сложных размерах мы наблюдаем общую тенденцию к сглаженности акцентов, к уравнению более слабых в акцентно-фразовом и семантическом отношении слов со словами более сильными. Единственным руководящим критерием в установлении относительной (самой по себе зыбкой) «весомости» или «невесомости» слов может служить поэтический контекст, т.е. общая ритмическая структура, общий стиль и смысл произведения. Так, напр., стих «Анчара» «Его в день гнева породила...» мы считаем четырехударным, в стихе «Яд каплет сквозь его кору...» можно считать более четырех ударений, так как стиль «Анчара» требует максимального выделения отдельных слов. Слово «сквозь» экспрессивно как по звучанию, так и по смыслу, притяжательное местоимение тоже никак не может считаться совсем ослабленным. Но полных пяти ударений в этом стихе все-таки нельзя считать. Важно не столько точно «взвесить», сколько учесть общую тенденцию произведения, ближайшим образом — выразительную функцию данного конкретного стиха, чтобы ощутить ту нагрузку, которую будет иметь стих в надлежащем произнесении. Абсолютно нелепо было бы, напр., акцентировать по принципу «Анчара» беглые и легкие стихи Кузмина («Сегодня праздник...»):

Сегодня праздник:
все кусты в цвету,
поспела смородина,
и лотос плавает в пруду как улей!..

У Брюсова же как раз обратно: медленный, насыщенный полновесными ударениями, тяжелый и статичный стих, чрезвычайно затрудненный артикуляционно и лексически, есть последовательная система, связанная с общим поэтическим стилем Брюсова не менее органично, чем, напр., «короткое ды-

хание» Блока связано с прерывистым строем, краткими фразами его поэтической речи[78]:

...Вселе́нский се́рп, се́в и́стин жни́,
То́лщь та́йн дроби́, вселе́нский мо́лот!..
Брюсов. Серп и молот

4-стопный ямб Брюсова стремится к пятиударности, 5-стопный — к шестиударности, акцентно-словесная нагрузка стиха максимальна:

Го́рсть на́ берег, ло́т в гру́з живы́х сверка́ний!
Брюсов. Груз

Фразовые объединения и фразовые акценты играют здесь весьма незначительную роль. Стих заторможен — движется медленно и с трудом. Много мощи, но полное отсутствие настоящей динамики, развертывающегося движения. Само собой разумеется, что синтактическая затрудненность стиха — трудные инверсии, мало привычные формы соотношений и сцеплений слов между собою и т.п. — способствует тоже более медленному произнесению текста (наряду с некоторой подчеркнутостью «грамматических» акцентов).

Произносительно-артикуляторная и фразовая затрудненность стиха действуют таким образом на темп в том же смысле, как и высокая словесно-акцентная нагрузка — в смысле его замедления.

Ускоряющее значение длинных слов (как более крупных акцентных групп) умеряется возможностью дополнительных произносительных нажимов на неударном, иногда на двух неударных слогах такого слова. Места этих нажимов определяются метрической схемой и общим ритмическим движением стиха: речевое «полуударение» приобретает в звучащем стихе характер «интенс» (термин Шенгели). Несколько примеров:

1. И ску́лы, *вы́двинýтые* впере́д...
   Багрицкий. Одесса
2. Лику́ет бу́йный Ри́м... торже́ственно греми́т
   Рýкоплеска́ньями широ́кая аре́на...
   Лермонтов. Умирающий гладиатор

3. ...Ты э́тим лиши́шь пролета́рский лагерь
Ква̏лифици́рованного̏ ума́...
Сельвинский. Пушторг

Ясно, что такие «полуударения» — интенсы повышают нагрузку стиха и противодействуют ускорению данной группы. 1-я «интенса» лермонтовского стиха приходится на 1-й слог — по типу хориямба. Систематическое употребление длинных слов придает быстрый, «пеонический» характер стиховому движению (см. Бальмонта, Полонского и т.п.).

В современной поэзии (в авторском исполнении) наблюдается тенденция повышать ударность стиха приемами скандовки, иногда даже с предпочтительным выделением неударных слогов: «Поку́да я пе́сенни́к до конца́...» (*Саянов*. Отец) и т.п.

Эти приемы придают большую энергичность произнесению, но в общем затормаживают движение стиха и механизируют его динамику. Другое дело, если они применяются как нарочитое экспрессивное средство для передачи соответствующих «смыслов» (у конструктивистов).

Внутри каждой метро-ритмической схемы размера с определенным количеством и местами ударений может быть намечен ряд модусов более быстрого и более медленного темпа в зависимости от конкретного словесного материала — от ритмического облика и звукового состава входящих в стих слов (под «словом» мы понимаем простейшую акцентно-семантическую группу, иногда совпадающую с грамматическим словом, иногда представляющую собой объединение нескольких грамматических слов на синтактических, узуально-интонационных, иногда на чисто ритмических основаниях). Слова — реальные слагаемые звучащего стиха, смысловая и звуковая (включая ритмическую) сторона которых воспринимается в неразрывном единстве, — чередование слов регулируется и отмечается одновременно как нашим слухом, так и языковым сознанием[79]. С точки зрения стихового движения, представляется весьма существенным как количество слов, заполняющих данный конкретный стих — общая словесная емкость стиха, — так и относительная величина и структура каждого из них. При восприятии стихов любой ритмической организации мы отмечаем в сознании не только реальные словесно-ритмические

акценты, но и приблизительные области звучания отдельных слов, как семанто-фонических образований, сохраняющих до известной степени свою самостоятельность в общем потоке речевого звучания. В этом процессе осознавания играет роль общая длина, произносительный состав, ритмический рисунок слова с одной стороны, с другой же стороны — место слова в ряду других, степень связанности его с соседними словами, иначе — относительная четкость словоразделов[80]. Очевидно, что при максимальной произносительной изолированности слов будет сильнее всего сказываться темповая разница между восходящим и нисходящим типом движения в каждом из них. При наличии же всевозможных произносительных «сдвигов» (термин Крученых), т.е. более свободном построении ритмических фигур из слогов, заполняющих стих, или при общей связанности произнесения, сглаженности словоразделов, влияние ритмов отдельных слов на ритм стиха будет понижаться. Однако оно не будет ни в каком случае сведено к нулю, ибо языковой единицей, воспринимаемой сознанием, и основной частицей звучащей речи остается всегда слово; поэтому даже при наиболее свободном образовании акцентных групп, не совпадающих при произнесении с границами слов (что бывает иногда обусловлено не только выбором произносящего, но и некоторыми ритмическими заданиями самого стиха)[81], нами будет всегда отмечаться параллельно и ритмический облик простейших словесно-акцентных групп, иными словами — будут ощущаться, хотя бы бледно, места словоразделов. Само собой разумеется, что в том случае, если словоразделы отмечаются достаточно четко и в самом произнесении, темповое значение ритмов слов будет выступать с особенной наглядностью[82]. Сравним два стиха четырехударного 4-стопного ямба с одинаковой метро-ритмической схемой, но разной ритмикой слов: «Верхом, в глуши степей нагих...» (◡–|◡–|◡–|◡–) и «Порой и старца строгий вид...» (◡–|◡–◡|–◡|–) (оба: *Пушкин*. Полтава). Стих 1-й оказывается более быстрым по темпу, с более четкими словоразделами, подчеркивающими энергичность поступательного движения ямбических слов. Во 2-м стихе — более сглаженные словоразделы (бóльшая связанность слов), более спокойное движение, более медленный темп. Размещение словоразделов в 1-м случае действует как бы в одном направлении с метричес-

кой схемой, во 2-м случае — в обратном: восходящее движение ямба перебивается в середине стиха нисходящим движением слов. В стихе «Во всеобъемлющее море...» (*Тютчев*. Смотри, как на речном просторе...) — «быстрая» схема (4-стопный ямб с сильными 4-м и 8-м слогом), но восходяще-нисходящий замедленный темп слов. Из двух стихов 4-стопного хорея — одинаковой, «быстрой» схемы (с ударениями на 3-м и 7-м слогах) — «Полу-я́вь и полу-со́н...» (*Мандельштам*. Скудный луч, холодной мерою...) и «Под маги́ческой луно́й» (*Тютчев*. По равнине вод лазурной...) — первый будет ровнее и быстрее в своем последовательно восходящем движении, стих 2-й будет несколько задержанным и менее ровным благодаря иным ритмам слов. Таким образом, метро-темповая инерция стиха то усиливается, то ослабляется словесно-ритмическими условиями. При условии достаточной четкости словоразделов, слова с нисходящим характером движения будут оказывать на темп замедляющее воздействие, слова с восходящим движением будут убыстрять темп, слова смешанного типа движения будут делать темп неравномерно-замедленным и неравномерно-ускоренным. Чем меньше группа, тем слабее ощущается «восходящесть» или «нисходящесть» движения: хореическое слово меньше отличается по характеру ритма и темпа от ямбического, чем дактилическое от анапестического; дактилические окончания слов сильнее замедляют темп, чем «женские» — хореические, пеонические начала слов убыстряют темп сильнее анапестических, анапестические — сильнее ямбических. Возьмем два примера — стихи дактилического и анапестического акаталектического типа, т.е. без усечения слогов в конце стиха в дактиле и без наращения слогов в конце стиха в анапесте, в котором размер выступает с наибольшей отчетливостью:

1) Тучки небесные, вечные странники!..
   Лермонтов. Тучи

2) Я тебе | ничего | не скажу,
   И тебя | не встревожу ничуть
   И о том, | что я молча твержу,
   Не решусь | ни за что | намекнуть...
   Фет. Я тебе ничего не скажу...

Обилие дактилических слов в связи с неизменно дактилическими стиховыми окончаниями в стихотворении Лермонтова особенно замедляет 1-ю строфу (ритмические схемы в ней только двух родов: или 3_1 или 2_1+4_2, причем последняя в произнесении будет близка к первой) — дактилизирует ее. В последующих строфах, где словоразделы и ритмы слов разнообразнее, движение становится менее ровным и более быстрым. Обилие анапестических слов в строфе Фета придает ей особую четкость анапестического восходящего движения и делает ее более равномерной и ускоренной по темпу, чем последующие строфы, ритмически более разнообразные (ритмические схемы 1-й строфы: 3_3, т.е. чистый анапест или 4_3+2_2, причем последняя комбинация тоже легко сводится в произнесении на 3_3+3_3). Темповая характеристика дактиля, как нисходящего и преимущественно плавного и медленного размера, анапеста же — как восходящего, преимущественно быстрого и отрывистого, а также типичные ритмы того и другого (и или) выступают с полной четкостью благодаря совпадению словоразделов со стопами.

Для иллюстрации темпового воздействия ритмов слов на более сложном ритмическом целом возьмем следующую строфу 4-стопного хорея:

Ты отходишь | в $\overset{5}{\text{сумрак}}$ алый,
В бесконечн$\overset{5}{\text{ые}}$ круги.
Я послышал | $\overset{5}{\text{отзвук}}$ малый,
Отдаленн$\overset{5}{\text{ые}}$ шаги.

Блок. Ты отходишь в сумрак алый...

2-й и 4-й стихи здесь не быстры по темпу благодаря дактилическим окончаниям 1-го слова («В бесконечные», «отдаленные»). Такой тип словораздела нейтрализует тенденцию данной метрической схемы к быстрому темпу (на 5-м слоге данные стихи получают дополнительное полуударение). Ускорения же (пиррихии) в начале 1-го и 3-го стиха нейтрализуются нисходящим ритмом дальнейших слов. В итоге получается впечатление взволнованной (с темповыми перебоями) строфы, но в общем умеренной по темпу. Примеры словесных схем, противоречащих метру по своей темповой тенденции, убеждают нас в сложности и противоречивости воздействия на

темп стиха даже факторов одного порядка — именно ритмических.

Нетрудно заметить, что степень четкости словоразделов зависит сама в значительной мере от ритма слов: слово (как любая другая ритмическая группа) восходящего ритма будет всегда иметь более четкий после себя раздел, чем слово нисходящего или восходяще-нисходящего ритма. Есть некоторые комбинации ритмов двух смежных слов, способствующие четкости разделов, другие — ее затрудняющие и более благоприятные для образования свободных (т.е. не совпадающих со словами) акцентных группировок. Так, напр., смежность ударений всегда увеличивает четкость словораздела (ср. со стихоразделом после мужского окончания одного стиха и с 1-м сильным слогом следующего). Словораздел непосредственно вслед за ударением тоже сильный: «И мчится про́чь | уже тлетворный...» (*Пушкин*. Анчар). Громадное большинство «сдвигов» происходит именно по этому типу: заударные (с первого же или со второго) слоги отрываются и присоединяются к предударным следующего слова. Скопление в месте словораздела неударных является, таким образом, условием благоприятным для образования акцентных групп, не совпадающих с границами слов, — особенно в динамичной, сильно акцентированной речи; нередко аналогичное явление происходит и непосредственно перед ударением («мча́|тся ту́|чи, вью́|тся ту́чи...» (*Пушкин*. Бесы)), хотя все же словораздел этого типа надо признать более сильным (···◡|ˊ◡···). Степень четкости словоразделов и тип «сдвига» (или тенденция к таковому) зависят в значительной мере и от артикуляторного состава смежных слов:

Так но́|чью кра́|ше небеса́
При я́рком | ме́ся|ца сия́ньи...
Языков. Песня

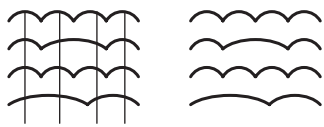
Некоторые звуковые комплексы четко отграничиваются друг от друга, другие легко сливаются, для одних темповая норма произнесения будет выше, для других — ниже; одни получают полную выразительность при замедленном, другие при ускоренном произнесении (ср. инструментовку «на носовые» с инструментовкой «на взрывные»!). Самый характер движения стиха — более связанный или более отрывистый, более легкий

или более тяжелый — определяется до некоторой степени произносительно-звуковым составом слов. Именно в природных свойствах речевых комплексов, проявляющихся в живом произнесении и выразительных потенциях их, следует искать ответ на весьма существенный и совсем неразработанный вопрос о влиянии инструментовки стиха на его ритмику, а следовательно, и темп. Для нас важно отметить здесь лишь то обстоятельство, что качественно-звуковой состав может привнести много различий в темп стихов, вполне совпадающих между собою как по метро-ритмической схеме, так и по словоразделам.

Только в 3-сложных размерах есть определенное устойчивое отношение между количеством слогов и количеством слов (или словесной емкостью) стиха, каждое отступление от этого отношения ощущается как таковое. Слова переживаются как приблизительно равновеликие и равноправные слагаемые звучащего целого — стиха. Силлабизм, распределение ударений одно от другого и общая длительность стиха — все представляет в них однообразную, повторяющуюся закономерность:

...И то́лько в ручье́ небольшо́м, между и́в,
Я, ме́дленно вгля́дыва́ясь в движе́ние,
Едва́ различи́л, ничего́ не спроси́в,
Смею́щееся отраже́нье...
Дементьев. Я ждал тебя часом, в лесу, на траве...

Благодаря «неправильностям» во 2-м и 4-м стихах, создающим темповые перебои (без резкого нарушения, однако, мерного движения от удара к удару и общей длительности стихов, которая в последнем, 3-стопном стихе приблизительно одинакова с предыдущими, 4-стопными, благодаря более замедленному счету в нем), области звучания отдельных слов получаются (субъективно) не вполне ровными, приблизительно такими:



Но даже в такой сравнительно сложной для данной метрической группы строфе преобладают слова, которые кажутся в звучании равновеликими и очень близкими к простой стопе

(на 1-й и 3-й стих вместе приходится 5 «анапестических» стопслов, 2 «ямбических», 1 «амфибрахическое»); в четных стихах пропуск одного неударного и отсутствие ударений на метрически сильных слогах дает импульс к перемещению «областей звучания», к нарушению равновесия слов. Словоразделы в этих стихах более зыбкие, есть тенденция к «сдвигам». Если в 3-сложных ощущение слова, как ритмического слагаемого звучащего стиха, ближе всего к ощущению стопы, то в ударных, тонических стихах слово ощущается как ритмическая доля, приблизительно равновеликая с другой по своей «области звучания», но весьма различная по «консистенции», по слоговой насыщенности. При громадном разнообразии внутрисловового темпа, темпа слогов, тонические стихи сохраняют устойчивость в отношении равномерного чередования акцентов — опорных точек долей — и принципиальную самостоятельность слов. Внесение интонационно-фразового момента расшатывает эти принципы, давая импульс к объединению и соподчинению слов и акцентов (см. стих Сельвинского). В 2-сложных размерах, как и в тонических стихах, нет никакого устойчивого отношения между количеством слогов и количеством слов стиха: с одной стороны, мы наблюдаем расширение и сокращение словесной емкости в стихах одной длины, с другой стороны, встречаем очень часто одинаковое количество слов в стихах различной длины или слогового объема (напр., три слова в 4-стопном и 5-стопном ямбе); этому соответствует темпоральная неустойчивость акцентных интервалов даже в пределах одного стиха[83]. Нам кажется, что общее темповое впечатление в 2-сложных размерах связано не с количеством слогов, которое остается заранее известным и постоянным, не с временем, протекающим от ударения до ударения, которое принципиально неустойчиво, но, во-первых, с количеством «областей звучания» отдельных (чаще неравновеликих) слов — ощущаемых здесь как некие семантические единства, несмотря на сложную систему акцентной и интонационно-фразовой иерархии, в которую они связаны, во-вторых, с распределением этих слов и их «областей звучания» на приблизительно одинаковом отрезке времени — *длительности всего стихового ряда*. Эту последнюю величину можно считать столь же постоянной (для данного произведения или части его), как количество слогов и даже более пос-

тоянной, так как мы видели уже на примере неравных стихов, что не только изосиллабичные, но даже стихи неодинаковые по количеству слогов обнаруживают тенденцию к «выравниванию во времени», к растяжению стихов более коротких — для сохранения ощущения темпорального равновесия стиховых рядов независимо от структуры каждого из них как звена. Силлабизм и изохронность рядов — это две самых общих и постоянных приметы, которыми наше сознание отмечает звучащий стих силлабо-тонического строения[84]. В напевно-лирической поэзии принцип изохронизма дает себя знать с наибольшей силой — там все стихи тяготеют к единообразной длительности звучания, темпорально эквивалентны друг другу. В ямбах поэм, где изобилуют места «страстного движения» (термин Люси), т.е. выразительные ускорения и замедления, обусловленные ритмо-фразовой композицией целого периода или части, длительность отдельных стихов бывает весьма различной даже в пределах той же части, вплоть до отношения 1:2.

В 2-сложных размерах при темпорально свободном чередовании ударений, «области звучания» слов, слагающих стих, зависят, очевидно, и от длины или слоговой емкости данного слова, и от произносительного состава его, и от темпа произнесения отдельных слогов, которое диктуется нам ритмическим чувством. Упрощенная схема для рядов 4-стопного ямба будет такой:

При поправке же (наиболее общей) на конкретные стихи четырехударный стих может получить, напр., следующий вид: ⌒⌒ ⌒⌒ («Дверь отворилась, | входит граф...» (*Пушкин*. Граф Нулин); трехударный: ⌒⌒⌒ («Чья ⋮ неприязненная сила...» (*Баратынский*. Завыла буря; хлябь морская...) и т.д.

В 2-сложных размерах возможны, в качестве более редкого случая, и более или менее ровные распределения как акцентов, так и «областей звучаний», т.е. построение по типу 3-сложных (так же, как в 3-сложных возможны отклонения в сторону 2-сложных). Вот, напр., обычное именно в 3-сложных чередование 4- и 3-акцентных стихов с обычным замедлением в более

ровных трехакцентных стихах и «диподичностью» четырехакцентных, т.е. некоторою сдвинутостью акцентов 1-го и 2-го и 3-го и 4-го:

Как ча́сто, пе́строю ⁝ толпо́ю окруже́н,
Когда́ передо мно́й, ⁝ как бу́дто бы сквозь со́н,
При шу́ме му́зыки и пля́ски,
При ди́ком шо́поте ⁝ затве́рженных рече́й,
Мелька́ют о́бразы ⁝ безду́шные люде́й,
Прили́чьем стя́нутые ма́ски...
Лермонтов. Как часто, пестрою толпою окружен...

Система рифмовки (aabccb) способствует ускоренному движению отрывка, с задержанием на стихах 5-м и 6-м. Подобные построения в отношении метрическом можно почти назвать «имитацией» 3-сложных. Сюда относятся — отмеченные уже в другой связи — также те случаи, где размещение акцентов оказывается настолько равномерным, что 2-сложный размер легко поддается счету. Именно благодаря способности стихов применять тот или иной принцип, являющийся основным для стихов *другой* ритмической группы, преломлять его в новом структурном комплексе, возможны органические изменения природы стиха, возможен рост и ломка стиховой техники. Вот пример другого чередования 4-стопного и 6-стопного ямба — с меняющейся словесной емкостью:

Завыла буря; ⁝ хлябь морская
Клокочет и ревет, ⁝ и черные валы
Идут, до неба восставая,
Бьют, гневно пеняся, ⁝ в прибрежные скалы...
Баратынский. Завыла буря; хлябь морская...

Количество слов (4, 4, 3, 5) осознается сильнее, чем силлабические признаки стихов (4-ст., 6-ст., 4-ст., 6-ст.). Энергический и тяжелый 1-й стих — с высокой акцентной и звуковой нагрузкой — дает темпоральный «эталон» для остальных. 2-й, тоже в 4 слова, но с бо́льшим количеством ударений, звучит несколько быстрее, 3-й — в три слова на 9 слогов — самый медленный, последний испытывает кадансное замедление, но остается напряженным благодаря многоударности. Схема приблизительно такова:

Разреженность ударений в связи с ослаблением последнего слова стиха (напр., энклитики) способствует неправильной (более низкой) оценке слоговой емкости стиха:

...Приди! Тебя улыбкой задушевной,
Объятьями восторга встречу я,
Жела́нная и до́брая моя,
Мой лучший сон, мой ангел сладкопевный...
Языков. Весенняя ночь

3-й стих — с эмфатически ударными 2-м и 6-м слогом — нисходящий по общей схеме, мягкий и насыщенный сонорностью, выделен понижением экспираторной напряженности: замедление очень действенно — производит впечатление, что подлежит «выравниванию» более короткий стих, а послестиховая пауза как бы задерживается. После него 4-й звучит порывисто и ускоренно. Все стихи ориентируются на восходяще-нисходящую схему (предпочтительное выделение средних слов, напр., «улыбкой», «восторга», «милая», «ангел»), с мягкими нарастаниями и спадами в пределах каждого стиха, с эмоциональными ускорениями и замедлениями. 3-й ощущается как самый замедленный стих. (Мы уже видели, как обратное явление — акцентирование последнего слова — повышает экспираторную напряженность, динамизирует стих и способствует образованию общей схемы восходящего движения). На двух последних примерах можно видеть, как естественная для речи тенденция убыстрять темп более крупных акцентных групп и замедлять темп более мелких акцентных групп сталкивается в законченной стиховой организации с противоположной тенденцией ритмической речи к изохронизации рядов. В сознании нашем при произнесении цельного поэтического произведения присутствует основное «ощущение времени» — ощущение некоторой средней длительности произнесения одного стиха, которая является как бы темпоральным эталоном для остальных. Отступления — в кадансе, в кульминации (строф или стихотворения), в местах нарочитых

ритмо-темповых контрастов и т.д. — ощущаются на этом фоне основного «эталона» в качестве таковых. Это явление — субъективное, психологическое, иногда совпадающее, иногда же не совпадающее с объективными данными измерений. Только так и можно понимать «принцип изохронизма», который регулирует всякое ритмическое произнесение стихов.

В результате, стихи с пониженной словесной емкостью могут звучать в ряду стихов с нормальной, средней емкостью не ускоренно, как они звучали бы в изолированном виде, подчиняясь лишь естественным тенденциям звучащей речи, а, напротив того, замедленно. Стихи же с повышенной емкостью могут звучать ускоренно. В применении к 4-стопному ямбу это будет значить, что стихи в два слова, два ударения, даже наиболее быстрого типа, напр. ◡◡◡–◡◡◡–, в среде трехударных стихов будут как бы несколько растягиваться, а стихи в четыре ударения, четыре слова будут как бы сжиматься. Впечатление от первых будет таково, что мы определим их темп как ускоренный; темп вторых будет казаться замедленным. Объективная длительность может, разумеется, не вполне соответствовать этому впечатлению. Возьмем простейший пример 4-стопного ямба умеренного темпа:

...Утихли вьюги и метели,
Текут потоками снега;
Опять в горах трубят рога,
Опять зефиры налетели
На обновленные луга...
Баратынский. На звук цевницы голосистой...

При ритмическом произнесении темп 3-го стиха будет (субъективно) несколько ускоренным, темп последнего — несколько замедленным. Еще пример 3-стопного ямба (общий темп — умеренно-медленный):

Кругом крутые кручи,
Смеется ветром смерть.
Разорванные тучи!
Разорванная твердь!..
Белый. Смерть

Замедление последних двух стихов осуществляется легко — как и в предыдущем примере — благодаря носовым, которые являются наиболее способными к продлению согласными. На фоне (нормальных для 3-стопного ямба) трехударных стихов отсутствие ударения на среднем месте стиха ощущается как пропуск, выпадение, заставляющее растягивать время от 1-го до 3-го ударения, создающее ritenuto на заударных слогах 1-го слова. Еще резче ощущается нарушение акцентной инерции и выравнивание последнего стиха по предшествующим в следующей строфе:

...На ручей, рябой и пестрый,
За листком летит листок,
И струей сухой и острой
Набегает холодок...
Некрасов. Перед дождем

Все три первых стиха построены по совершенно одинаковой схеме:

◡◡ $\underline{3}$ | ◡ $\underline{5}$ | ◡ $\underline{7}$ | (◡),

создающей особенно четкую инерцию произнесения. В последнем стихе — выпадение среднего ударения, два слова с анапестическим ходом, с ярким разделом:

◡◡ $\underline{3}$ ◡ | $\overset{5}{}$ ◡◡ $\underline{7}$.

Отрывистый стиль произнесения способствует этому эффекту контраста. Последний пример — из 3-стопного хорея, одного из наиболее медленных размеров, с упором на 1-м слоге стиха, с чередованием стихов из 2-х и 3-х слов:

Лес молчит во сне,
Со́н его моги́лен.
То́лько в тишине́
Стонет мрачный филин...
Бальмонт. Забытая колокольня

Средние стихи «выравниваются» по первому и последнему. Опять весьма ощутимо в них (особенно в третьем) отсутствие среднего акцента — экспираторная разреженность середины стиха.

Темповые перебои — в виде то некоторого растяжения стиховой длительности, то ее сокращения (под влиянием словес-

но-акцентной заполненности стиха и опираясь на произносительно-звуковой состав слов) могут входить в композиционное задание строфы в качестве одного из определяющих моментов:

1 ...Истерза́лся пе́сней
2 Солове́й без ро́зы;
3 Пла́чет ста́рый ка́мень,
4 В пру́д роня́я сле́зы.
5 Уроня́ла ко́сы
6 Голова́ нево́льно.
7 И тебе не то́мно?
8 И тебе не бо́льно?

Фет. В дымке-невидимке...

3-й и 4-й стихи замедлены сравнительно с первыми двумя, 5-й и 6-й снова ускоряют движение, два последних стиха — одноакцентны и быстры (◡◡◡◡–́◡). Очень четкое членение на двустишия опирается в значительней мере на перемены ритмической структуры и темпа в двустишиях. 1—2 и 5—6 стихи особенно тесно объединены, легкое выделение средних — 2-го и 3-го слов — создает мягкое восходяще-нисходящее движение двустишия; 3-й и 4-й самостоятельны с выделением 1-го и 3-го слова в каждом (нисходяще-восходящее движение). Два последних — легкие, восходящие.

В стихотворении А. Белого «Совесть» (см. сб. «Урна») две первых строфы дают повышенную нагрузку в 3—4 словесно-акцентные группы, в третьей чувствуется уже некоторое разрежение, 4-я же строфа сугубо замедленного темпа — в два слова, с подчинением второго первому, т.е. с ослаблением стоящих в рифме слов. Напряженность создается тем, что метрическая схема как бы сопротивляется этому замедлению (◡◡◡–◡◡◡–), звуковой же состав и словоразделы ему способствуют. Перемена ритмо-темпового характера строфы дает импульс и к эмоционально-тональному выделению ее. Такого рода композиционные приемы ощутимы только благодаря существованию изохронизма, как общего принципа. В конце строфы или стихотворения произнесение разреженных в отношении ударности стихов станет сугубо замедленным в сочетании с обычным для каданса замедлением темпа. Каданс может быть «сильным» даже при самой быстрой метрической схеме кадансирующего

стиха, если только произносительно-звуковые условия стиха благоприятствуют медленному темпу; вот, напр., заключительные стихи «Эды» Баратынского:

...И кто теперь ее отыщет,
Кто с нежной грустью навестит?
Кругом все пусто, все молчит;
Порою только ветер свищет
И можжевельник шевелит...

Еще пример — из Пушкина («Есть роза дивная: она...»):

Вотще Киферу и Пафос
Мертвит дыхание мороза —
Блести́т между мину́тных ро́з
Не͡увяда́ема͡я ро́за...

Обилие зияний в последнем стихе — подлежащему и тематически и композиционно выделению — не препятствует, а скорее способствует его замедлению. Понятие «интенс» получает в таких случаях наиболее реальное значение, но не столько в смысле усиления неударных слогов, сколько в смысле их растяжения (разумеется, в данном стихе удлиняется не «у», но первый же слог — «не»). Предшествующий, 3-й стих, после сильного раздела («блести́т») дает действенное ускорение на 2-й стопе, задерживается в конце на ярком односложном слове («роз») и переходит в мягко кадансирующий последний (ср. с простым ритмическим рисунком и ровным движением двух первых стихов!).

В «Анчаре» имеются два ярких ритмических момента, имеющих композиционно-темповое значение. Первый из них — задержание на втором, кадансирующем стихе кульминации, которая дана здесь в двух стихах, из 4-х и из 2-х слов, на общем фоне мерного движения трехударных стихов:

...И у́мер бе́дный ра́б у но́г
Непобеди́мого влады́ки...

(Подготавливается эта кульминация замедлением — синтактическими паузами с enjambement:

...Принес — | и ослабел | и лег
Под сводом шалаша | на лыки...)

Произнесение стиха «Непобедимого владыки» будет ориентироваться на предшествующий четырехударный стих — сам по себе несколько задержанный благодаря обилию семантически веских кратких слов, следовательно, — будет максимально замедленным по темпу. Второй момент — переход от кадансного замедления 1-й части ко 2-й:

...Стекает дождь в песок горючий.

Но человéка человéк
Послáл к анчáру влáстным взглядом...

На 1-м месте стих из двух слов с восходящим ритмом (◡◡◡–◡|◡◡–), за ним — акцентно и семантически полновесный стих на четырех ударных «а». Этот стих несколько сдерживает стремительность первого, но все же первым стихом дается отчетливый импульс к повышенной напряженности и несколько более быстрому движению всей второй части стихотворения (ср. с медленным и ровным началом). В обоих приведенных примерах из «Анчара» мы имели рядом два стиха, отступающих от словесно-акцентной нормы 4-стопного ямба, довольно строго выдержанной в «Анчаре» (с тенденцией к повышению): 1) стих из четырех слов и стих из двух слов; 2) стих из четырех и из двух слов. Это влекло за собою некоторое расширение и сокращение стиховой длительности, причем в первом случае двухударный стих был замедленным, во втором — ускоренным. В наиболее значительных частях стихотворения, в общем очень мерного по своему движению, наблюдалось, таким образом, некоторое нарушение темпорального равновесия стихов, которое затем снова восстанавливалось. Регулирующий произносительный принцип изохронизма оставался в силе.

Компенсация ускорения одного стиха замедлением смежного, отступления в ту и другую сторону от темпоральной «нормы» — средней длительности стиха, представляют собой обычное явление даже при самом мерном ритмическом произнесении стихов. Этому соответствует компенсация ускорений в одной части стиха задержанием движения в другой части — выравнивание внутристиховых длительностей — или ускорение в начале стиха за счет удлинения предшествующей межстиховой паузы. Процесс изохронизации должен быть на-

блюдаем только на большом количестве стихов. На строфах или периодах можно бывает отметить и изохронизацию более крупного, композиционного порядка — тенденцию к темпоральному равновесию частей, иногда — нарочитое нарушение этого равновесия. Во всех вопросах стихового движения необходимо учитывать 1) среду или фон, на котором развивается и воспринимается данный конкретный стих, 2) композиционную валентность стиха (понимая под композицией композицию, развертывающуюся во времени, в звучании); так, напр., ускоренный в изолированном виде или в среде себе подобных, пеонизированный быстрый ямб может иногда приближаться по своей длительности к ямбам трехударным, производя впечатление замедленного движения, иногда — в случае особого выделения данного стиха, напр., в кульминации стихотворения — он может даже значительно превосходить нормальные «умеренные» ямбы по своей длительности, создавая ощущение сугубо замедленного движения, но иногда он же может давать контраст ускоренного движения, служить сигналом к перемене темпа, напр., в начале новой части (см. «Анчар»). Осуществляться замедление может различными средствами: можно «раздвинуть» расстояние между словами путем углубления раздела между ними, путем растяжения ударных гласных, путем торможения голосового движения на неударных слогах, преимущественно на метрически сильных местах стиха. Последний способ применим везде, где общее движение стиха не слишком отрывистое и где нетрудно найти опору для задержания в носовых и других длящихся согласных. Вообще же он возможен потому, что в ритмической речи к «прояснению» и относительному продлению способны (принципиально) любые неударные слоги — перед или после ударения, особенно если принять во внимание частое смещение границ отдельных слов при произнесении. Длительность и степень четкости неударных слогов бывает весьма различной, приближаясь в большей мере к длительности и степени четкости ударных слогов, чем это имеет место в обыденной речи. Эти свойства неударных слогов и позволяют растягивать стихи с пониженной словесно-акцентной нагрузкой, раздвигать интервал между ударениями и создавать впечатление несколько замедленного темпа, фиксируя тем самым наше внимание на данном стихе. Объективная

длительность стиха может при этом не возрастать. Сгущение ударений, усиление экспираторной напряженности, создает, наоборот, впечатление ускоренного темпа, которого можно избежать только при помощи некоторого увеличения общей длительности стиха. Это мы и делаем в стихах с повышенной словесно-акцентной нагрузкой каждый раз, когда общая плавность, ненапряженность, мягкость движения или же особая тяжеловесность его препятствуют развитию четкого динамизма, связанного с убыстрением темпа (ср. начало посвящения к «Полтаве» с началом «Графа Нулина»). Таким образом, темповая «заложенность» стихов, отступающих от нормы в отношении количества слов и акцентов, оказывается довольно зыбкой, выбор тех или иных возможностей может определяться только стилем произведения и чуткостью исполнителя.

10. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ АКЦЕНТУАЦИИ

Остается добавить несколько слов об акцентуации стиха в целом, возможностях и типах этой акцентуации. Всякий стих движется по твердо «заданным» ударениям словесно-ритмического характера: при всяком смещении ударения страдает правильность речи или ритм, или то и другое вместе. Другое дело — относительная яркость в осуществлении этих «заданных» ударений. Можно ли говорить о системе акцентуации в стихе, предполагающей произносительную дифференциацию ударений? Попытки «вчитывания» в каждый и любой конкретный стих определенных и точно соотнесенных друг с другом акцентов, как это делал Гинзбург, или Жирмунский[85], или Щерба[86] (из западных теоретиков — Саран), нам представляются тщетными и эмпирически неоправданными. Можно признать некоторую «заданность» акцентуации лишь в отношении преобладающего способа акцентировать ударные звуки, кроме того, в смысле принципа распределения ударений в стихе (как это намечает Сиверс[87]): так, напр., мы уже видели, что иногда можно констатировать общую тенденцию стиха к изолированному произнесению слов и уравнению ударений (стих Тихонова), в других случаях — тенденцию к более слабой или более сильной дифференциации акцентов, к предпочтительному выделению одного, двух, трех слов стиха[88], что является основанием для ритмо-фразовых объединений большего или мень-

шего объема, большей или меньшей четкости. Общий принцип акцентуации, равно как характер самого акцента (ритмический, патетический, плавный, резкий и т.д.), подсказываются совокупностью стилистических свойств произведения[89]. Кроме акцентов, обусловленных синтаксисом и семанто-эмоциональным содержанием стиха, надо признать существование в стихах *ритмического* акцента высшего порядка, объединяющего группу слов, — стих, полустишие; мы говорим о «диподических» стихах разных типов, с «заданностью» простейшей градации ударений чисто ритмического характера. В других случаях явление градации опирается на взаимодействие акцентно-фразовых моментов и моментов ритмической стиховой инерции, с преобладанием то тех, то других (см. § 8 — о «Зимнем вечере» Пушкина). Наконец, акцент может носить и чисто фразовый характер, лишь слегка ориентируясь на данную ритмическую схему стиха.

Система ударений в стихе, в отношении мест и силовой градации их, отнюдь не является чем-то устойчивым и объективно данным, в известных пределах (общеречевых и стиховых) можно говорить о подвижности этой системы, но все же мы признаем возможным установить хотя бы некоторые твердые точки в этой системе, которые определяются одновременно ритмом и поэтической семантикой, общей структурой целого и интонационно-ритмическими свойствами каждой конкретной фразы[90]. Роль «фразового акцента»[91], так же как «фразовой интонации», различна в разных типах стиха: в 3-сложных размерах, напр., она менее значительна, чем в 2-сложных (особенно — в повествовательных 4-стопных ямбах), в стихе же, напр., Кузмина она определяет собой весьма часто все движения стиха; в «моноподических» стихах она значительнее, чем в диподических — более независимых от смысловой фразировки — и т.д. Представляет, однако, большую опасность слишком расширять (для стиха любого типа) сферу действия фразового акцента; в лирической поэзии он во всяком случае играет скорее служебную роль, роль регулятора играет здесь общий ритмический импульс — деформация речевой «фразовой интонации» в лирике наибольшая.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, темповое разнообразие конкретных стихов и отдельных метров создается в результате сложного взаимодействия различных многочисленных факторов — метро-ритмических, эмоционально-семантических, качественно-звуковых и интонационных, — действующих далеко не обязательно в одном направлении. Мы намеренно упростили постановку вопроса о стиховом темпе, 1) сосредотачивая внимание почти исключительно на группе метро-ритмических факторов, 2) рассматривая каждый из них порознь в его специфическом воздействии на темп стиха на возможно простых конкретных примерах. Указывая на элементарные признаки темповых перемен в этих небольших пределах, мы, как нам кажется, облегчаем подход к разрешению более общего вопроса о ритмо-темповой композиции поэтического произведения в целом. Надо только иметь в виду, что такой аналитический метод не освобождает от необходимости для уяснения конкретного темпа стихотворения прибегать к синтетическому художественному восприятию.

Интуитивное познание ритмического импульса и непосредственное «вживание» в движение стиха должно оставаться базой всякого исследования в этой области.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Rutz O.* Musik, Wort und Körperhaltung als Gemütsausdruck. Leipzig, 1911 и другие его работы.

2 См.: *Sievers Ед.* Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

3 Под «последовательностью звуков и слов» (Ton- und Wortfolge), обладающей как бы магическим внушением к произнесению текста определенным тембром, к той или иной его мелодизации, следует, по-видимому, понимать как звуковой качественный состав, так и его осмысление, т.е. инструментовку, семантику и синтаксис, акцентуацию слов, а может быть, и фраз, также метрику и ритмику.

4 См.: *Sievers Ед.* Ziele und Wege der Schallanalyse. Heidelberg, 1924. Там же (S. 1) указаны и другие его работы по этому вопросу.

5 Обширный материал фонографных и граммофонных записей декламации поэтов и декламаторов собран в КИХР при ГИИИ. [Фонографные записи хранятся сегодня в Государственном музее истории российской литературы им. В.И. Даля. — *Сост.*].

6 См.: *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 36, сноска 3.

7 Темпы характеризуют поэта не менее, чем доминирующий тембр его произведений: так, напр., Мандельштам — поэт тяжелых, плавных, напряженных и медлительных стихов, для Пастернака типичны быстрые — или крайне медленные — темпы, неровность и торопливость движения (ср. в Приложении 5-стопный анапест у Мандельштама и Пастернака, а также любой 4-стопный ямб у того и другого).

8 См.: *Люси М.* Теория музыкального выражения. Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной. СПб., 1888. С. 149.

9 При анализе 3-дольных размеров (см. Приложение) мы пользуемся им в самой широкой мере.

10 Ср. репертуар контральто и сопрано.

11 У опытных исполнителей это делается само собой.

12 *Сабанеев Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923. С. 44.

13 *Люси М.* Указ. соч. С. 150 «Под *общим движением* [автором] разумеется нормальная скорость данной пьесы» (Там же. С. 148), т.е. темп. «Темп — это душа хорошего исполнения. Этому элементу принадлежит значение аналогическое тому, какое Архимед придавал точке опоры для своего рычага: укажите нам, скажем мы, точное движение данной пьесы, и тогда мы безошибочно определим свойственные ей акценты, оттенки и моменты страстного движения» (Там же. С. 11). «Сила метрического, ритмического и патетического акцентов зависит <...> от *общего движения* пьесы, следовательно *темп* определяет и *стиль* исполнения» (Там же).

14 См.: Там же. С. 150, 154.

15 См.: Там же. С. 151.

16 См.: *Sievers Ед.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 66. По-русски см.: *Коварский Н.* Мелодика стиха // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 28.

17 Аналогично общему движению пьесы и движению отдельных периодов в музыке (*Люси М.* Указ. соч. С. 153).

18 *Корш Ф.* Основное время в ритмике // Филологическое Обозрение. Т. XV, кн. 1. М., 1898. С. 14.

19 См.: *Корш Ф.* Значение темпа в греческой ритмике // Филологическое Обозрение. Т. IV, кн. 2. М., 1893. С. 153—167.

20 *Корш Ф.* Основное время в ритмике. С. 28.

21 Ф. Корш применительно к русскому стихосложению определяет «основное время» как величину, равную «кратчайшей рациональной ноте, под которую можно подвести слог». (*Корш Ф.* Основное время в ритмике. С. 31).

22 Именно этим путем — путем измерения *средней продолжительности одного слога* — определяет и обозначает темпы Сабанеев (Музыка речи. С. 45). Впрочем, его цифровые данные внушают некоторое сомнение, так как средняя продолжительность слога везде представляет собой у него величину слишком большую (для медленных темпов около 1 секунды!). Графические записи, в общем, медленной декламации Моисси (см. в этом сборнике описание стихотворения Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam» в исполнении Моисси), даже в наиболее медленных отрезках его декламационной речи, дают цифры более низкие, чем цифры Сабанеева.

23 В этих вычислениях, как и во всем стиховом хронометраже, должен быть решен так или иначе вопрос о межстиховых паузах, которые могут быть или не быть взяты на учет, что необходимо оговорить и иметь в виду при счислении.

24 Теория P. Verrier (L' isochronisme dans le vers français. Paris, 1912) основана, в сущности говоря, на его понимании французского (и любого стиха вообще) как тонического.

25 См.: *Westphal R.* Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Jena, 1870. S. 13.

26 Уменьшается средняя длительность слога — основная единица измерения — наша «mora».

27 *Гинзбург Д.* О русском стихосложении. Пг., 1915. С. 36, 85 и др. Ср. концепцию Гинзбурга с концепцией Верье.

28 Это нетрудно проверить, сопоставляя цифры метронома в примерах, приводимых Г.В. Артоболевским и мной: темповое содержание одних и тех же цифр совершенно различно. Трудно найти какой-либо способ точного соотнесения между собой 2-сложных и 3-сложных размеров.

29 *Корш Ф.Е.* Значение темпа в греческой ритмике. С. 158. [Дополнено. — С*ост.*]. Специально по отношению к пеонам Корш приходит к выводу, что они «читались и пелись очень быстро». Ср. с бальмонтовскими длинными и быстрыми («пеоническими») строками. Ср. также: *Чудовский В.* О ритме Пушкинской «Русалки» // Аполлон. 1914. № 1—2.

30 Однако не в такой полной мере, как это принято полагать. В современной поэзии она нередко становится снова немаловажным конститутивным признаком стиха (стихи Ив. Рукавшиникова, Асеева и др.). Это — один из вопросов поэтики, подлежащих пересмотру.

31 См.: *Корш Ф.Е.* Значение темпа в греческой ритмике. С. 159. [Дополнено. — С*ост.*].

32 Претендующая на универсальность «Метротоника» М. Малишевского (Ч. 1. М., 1925), к сожалению, более интересна по замыслу, чем по осуществлению, в научном отношении весьма слабому.

33 См.: *Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923. Напомним, что и Вестфаль называл ямбический стих «хореическим с односложным затактом».

34 Интересно сопоставить с этим наблюдение Люси, как искажается музыкальная фраза вследствие прибавления или убавления одной ноты в ее начале. (*Люси М.* Указ. соч. С. 72.)

35 «Анакруза и концовка воспринимаются как качественные элементы стиха. Их слоги располагаются во времени, где мы отсчета не производим, имеют неопределенную и количественно безразличную длительность» (*Томашевский Б.* Русское стихосложение. С. 54). Из такой концепции вытекает «количественно безразличная длительность» и межстиховой паузы; тем самым, постулируются перерывы ритмического восприятия, оторванность стихов друг от друга, отсутствие общего движения, регулируемого ритмическим (ритмо-темповым) чувством.

36 См.: *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Часть 1. Органическая метрика. Одесса, 1921. С. 38.

37 *Sievers Ed.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 66; *Коварский Н.* Мелодика стиха. С. 29.

38 Особенно это относится к коротким стихам, где «инерция» не успевает развиться.

39 Малишевский в своей «Метротонике» отдает должное внимание «концам» и «началам», но впадает при этом в соблазн, весьма напоминающей старые грехи актерской школы декламации: увлекаясь общим движением ряда стихов (напр., строфы), во многих случаях интонационной непрерывностью этого ряда, — он забывает о конструктивно-обязательной разбивке стиховой речи на отдельные, хотя и сцепленные между собой, ритмические звенья — «стихи». Из его рассмотрения выпадает, таким образом, весьма сложный и субтильный вопрос о стихоразделах.

40 Ни немецкая, ни английская теории метрики не знают амфибрахия, различая только дактиль и анапест (к которому присоединяют и амфибрахий).

41 Ср. возражения В.М. Жирмунского («Введение в метрику») против распространительного толкования понятия анакрузы — несколько нерешительные в тексте книги (с. 139—140), но конкретизированные в примечаниях (с. 274—275, примеч. 73 и 74).

42 Оставляем в стороне «паузники» и др. производные формы ритмичности, а также vers libre, развивающий интонационно-речевые принципы организации словесного материала за счет чисто ритмических.

43 См.: *Sievers Ed.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 43—44. [Дополнено. — *Сост.*].

44 См. характеристику древних метров у Н. Гумилева (Принципы художественного перевода, 2 изд. Пг., 1922. С. 58).

45 *Sievers Ed.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 44.

46 Ср. справедливое замечание Шенгели о том, что ямб «ближе стоит к естественному распределению в речи разнотипных слов»;

отсюда — преобладание ямба в поэзии (*Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Пг., 1923. С. 45).

47 Напр., начало «Анчара» (счет на 4/4 с 4-м ударом на паузе).

48 «...Расстановка ударений в акцентном стихосложении всегда такова, что производит впечатление равномерности („изохронности", т.е. расстановки через равные промежутки времени)». *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1925. С. 100.

49 Вступительная статья к сборнику «Современный декламатор» под редакцией Н. Омельянович и В. Пяста (Л., 1926. С. 5).

50 Само собой разумеется, что, кроме длины стихов, действуют при этом и другие темповые факторы, о которых мы пока не говорим, намеренно упрощая анализ.

51 Это заметно, несмотря на то, что дело несколько осложняется общим постепенным замедлением средних (3—6) стихов, которого мы здесь не касаемся, поскольку не касаемся *интонационно-композиционных*, чрезвычайно сложных самих по себе факторов стихового темпа.

52 Термин, заимствованный у Люси.

53 *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 70—71.

54 В приводимом примере стихи равны не только по длине или слоговой емкости, но и по емкости словесной: во всех стихах строфы, включая выделенный последний стих, по четыре слова.

55 *Sievers Ed.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 46—47.

56 Там же, S. 47. О мелодике диподических стихов — S. 51.

57 В противоположность таким исследователям как Д. Гинзбург из новейших — Б.М. Эйхенбаум или В.М. Жирмунский.

58 В этом можно убедиться особенно наглядно при произнесении длинных «сплошных» стихов. Ср. *Blümel R.* Atemgebrauch beim Vortrag von Gedichten und Prose // Zeitschrift für Deutschlandkunde. 1924. Bd. 38. S. 189ff.

59 Это подтверждается следующим экспериментом: выдерживание лишнего по счету удара слишком явно задерживает паузу и переход к следующему стиху, отсутствие же лишнего удара заставляет слишком торопиться с началом следующего стиха. (См. пример 2-стопного амфибрахия со счетом «5» на два стиха в Приложении).

60 Ср. Верье, который полагает, что всякий поэтический ритм основан на возвращении икта (temps marqué) через приблизительно равные промежутки времени, причем икт, по-видимому, может приходиться и после стиха, на паузе (с. 32). Ср. с «метрической паузой» Вестфаля.

61 *Westphal R.* Theorie der neuhochdeutschen Metrik. S. 35.

62 *Westphal R.* Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.C. Bach. Leipzig, 1880. По-русски см.: *Булич С.* Новая теория музыкальной ритмики. Варшава, 1884 (Отдел из «Русского Филологического Вестника»). С. 25.

63 *Люси М.* Указ. соч. С. 67.

64 Там же. С. 36.

65 *Жирмунский В.* Введение в метрику. Л., 1925. С. 187.

66 В речи умеренно-медленного темпа, какой (принципиально) является речь стиховая по сравнению с обыденной, это будет акцентная группа среднего объема — в 8—9 слогов.

67 Напр., в 3-сложных 3-стопных размерах, или 3-ударном дольнике, или в 4-стопном ямбе наиболее медленного типа.

68 См.: С.И. Бернштейна «Стих и декламация», с. 28, 30—32 и фонографные записи, сделанные в КИХР.

69 Саран указывает, что переход из одной группы в другую может быть ощутим и при отсутствии паузального членения в точном смысле слова.

70 *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 34, 128 (прим. 36).

71 О «перебоях» в ямбе и их осмыслении в стихе много интересного у Чудовского («Аполлон». 1914. № 1—2). Эмоциональное основание перебоев в дактиле у Гинзбурга («О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова». П., 1916. С. 152 и др.).

72 Ср. начало «Илиады» со стяжением (пер. Гнедича) и без него (пер. Минского):

Гнев, богиня, воспой...
Гнев, о богиня, воспой...

Отсутствие приемов стяжения (последовательная дактилизация) гекзаметра придает стиху слишком сглаженный характер, лишает Гомера присущего ему жизненного тонуса.

73 *Аксенов И.А.* О фонетическом магистрале // Госплан литературы. М., 1925. С. 137 — о «двойственной природе» 4-стопного хорея.

74 См. изложение Булича теории Вестфаля: «Новая теория музыкальной ритмики». Варшава, 1884. С. 32—33.

75 См. пример, приводимый Сиверсом на с. 51 «Rhytmisch-melodische Studien».

76 *Томашевский Б.В.* Стих и ритм. С. 18: «...Стихотворное слово всегда короче прозаического...»

77 Чудовский говорит об «удвоенной значительности слов с ударениями на слабых местах».

78 *Бернштейн С.И.* Голоса поэтов. [Книга С.И. Бернштейна не была опубликована. Ее рукопись, по всей видимости, была утеряна. — *Сост.*].

79 Никакая «заумь» с этой точки зрения не бессмысленна — в ней мы имеем только смещение семантики, но не ее разрушение.

80 Б.В. Томашевским очень тонко подмечено «равновесие словоразделов» в амфибрахическом стихе по сравнению с ямбом («Стих и ритм», с. 9).

81 Здесь следует иметь в виду, что даже вне специфических ритмических заданий стиха для определенных словесно-ритмических сочетаний существуют, по-видимому, какие-то более распространенные, отнюдь не бесчисленные типы ритмических речевых деформаций (связанные довольно тесно с качественным составом произносимых слов и групп). Эти возможности «сдвигов», т.е. свободно слагающихся акцентных групп, не совпадающих с границами изолированных слов, учитыва-

ются, быть может, творческой интуицией поэта и определяют до некоторой степени произносительный стиль произведения. Таким образом, приходится, быть может, различать «сдвиги» чисто исполнительские и «заданные».

82 Изолированное положение отдельных слов, связанное с особой четкостью словоразделов и энергичным и замедленным характером произнесения, является одним из существенных признаков для некоторых произносительно-поэтических стилей (произведений и авторов), для других характерна мягкость переходов из слова в слово, слабая ощутимость словоразделов при общей плавности и неторопливости движения, для третьих — акцентные группы типа «сдвигов» с усиленной динамикой и темповыми перебоями.

83 Вопреки музыкально-тонической теории, которую предлагает Гинзбург для звуковой расшифровки 2-сложных размеров и которая основана на искусственной метризации слов и групп (указанное выше сочинение, с. 85 и 36). Ср. с теорией Верье.

84 В современном стихе силлабо-тонического строения, но разбитом на более мелкие интонационные отрезки, темпоральные соотношения более сложны. Членение не дает полной самостоятельности ряду, но делает его все же несколько более изолированным, чем при сплошном написании. Благодаря речевой установке происходит как бы некоторое перемещение длительностей, что, однако, отнюдь не нарушает «изохронизации» основных стиховых рядов, понимаемой не как норма, но как самая общая тенденция, свойственная в большей или меньшей степени всякому стиховому организму:

1 ...Любо́вь, как любо́му,
Была́ мне дана́
2 По пе́сням,
по дня́м,
по гуля́нкам.
3 И пе́ла до све́та
Страна́, как струна́,
4 С тобо́й по глухи́м полуста́нкам...
Саянов. На подступах Азии

85 *Жирмунский В.М.* Введение в метрику.

86 *Щерба Л.В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина [Дополнено. — *Сост.*] // Русская Речь. Вып. I. Пг., 1923.

87 *Sievers Ед.* Rhythmisch-melodische Studien. S. 51—52.

88 В 4-стопном ямбе с тремя ударениями Гинзбург усматривает или одно «главное» и два «второстепенных» ударения, или два «главных» и одно «второстепенное», упуская из виду те — весьма частые — случаи, когда все три ударения одинаковы, т.е. градация отсутствует.

89 О стилистическом значении общего способа акцентуации см. мою статью «О моторных импульсах стиха» (Поэтика. Вып. III. Л., 1927).

90 О синтетическом характере интонации стиха и об интонации целого произведения см.: *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М., 1929.

91 Там же. С. 216.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Дактиль 2 — очень мерное движение медленного темпа. Слабая пауза по счету. В каждом стихе две или три триоли (последнее — в случае дактилических окончаний). При последовательно восходящем движении стихов этот размер приобретает быстрый темп, с одним ударом — на 4-м слоге каждого ряда. Примеры быстрого варианта см. в статье § 4 в кратких стихах (Пушкин).

a) М. 72
Гру^{1}сть утихает: (◡)
С другом легко. (◡◡)
Кто-то вздыхает —
Там — далеко.
<...>
Нежная ива
Спит и молчит.
Где-то тоскливо
Чайка кричит.
Бальмонт. Мертвые корабли

b) М. 66
Да^{1}льнее, си^{2}нее^{3}, (◡◡)
Небо светлеется,
В сетке из инея
Ясно виднеется,
Синее, синее...
Бальмонт. В чаще леса

В примере *a* счет на два, в примере *b* — на три, причем ударный гласный второй стопы каждый раз удлиняется и последний неударный гласный падает уже на III удар (♫ ♫ ♪ 3). Эта особенность делает стих второго типа ритмически сложнее, несмотря на единообразие стихов (I = последнему, II, III, IV равны между собой). Благодаря совпадению стоп со словоразделами в стихе I и последнем (пример *b*), словоразделы углубляются, стих тормозится (ср. со средними стихами).

Дактиль 3 — мерное движение умеренно-медленного темпа. Пауза не резкая и в счете. В каждом стихе три или четыре триоли (последнее — в случае дактилических окончаний). При мужских окончаниях пауза сильная (примеры *b* и *д*), движение более отрывистое и быстрое.

а) Где ты, мой старый мучитель,
Демон бессонных ночей?
Сбился я с толку, учитель,
С братьей болтливой моей.

Дуешь, бывало, на пламя —
Пламя пылает сильней,
Краше волнуется знамя
Юности гордой моей...
Некрасов. Демону

b) М. 84
Пла^{1}вно у но^{2}чи с чела^{3} (◡◡)
Мягкая падает мгла;
С поля широкого тень
Жмется под ближнюю сень;
Жаждою света горя,
Выйти стыдится заря;
Холодно, ясно, бело,
Дрогнуло птицы крыло...
Фет. На рассвете

c) М. 72
В по^{1}лночь глуху^{2}ю рожде^{3}нна^{4}я (◡◡)
Спутником бледным земли^{3}, (◡◡—^{4}◡◡)
В ткани земли облеченная,
Ты серебрилась вдали.
Блок. В полночь глухую рожденная...

d) М. 82

Кроет уж лист золото^{3}й (◡◡)
Влажную землю в лесу...
Смело топчу я ногой
Вешнюю леса красу...
Майков. Осень

Счет в примерах *a*, *b* и *д* на три, в примере *c* — на четыре.

Мужские парные окончания в примере *b* способствуют убыстрению стиха и более резкому выделению паузы — сравнительно краткой. Для данного размера это максимально ощутимые перерывы стиховых рядов (тип смыкания: ◡◡–́|–́◡◡). В примере *c* тот же эффект задержания последнего ударного слога, который мы видели в примере *b* 2-стопного дактиля. Стихи с мужскими окончаниями (четные) выдерживают счет на четыре и имеют благодаря этому не сильную, но довольно длительную паузу (несколько сокращаемую растяжением ударного гласного, придающим стиху плавное окончание).

Дактиль 4 — размер с очень слабыми стихоразделами: стих плавно переходит в следующий при соблюдении счета на четыре. Стиховой ряд отмечается лишь легким задержанием, компенсируемым некоторым ускорением в начале следующего ряда. При дактилических окончаниях в произведениях напевного стиля имеем и в этом размере лишний (5-й) удар. Дактиль 4 повествовательный — умеренный по темпу (см. поэмы Некрасова: начало «Псовой охоты» М. 88, «Железной дороги» 84 и т.п.). Лирический же дактиль 4 — один из наиболее медленных по темпу размеров (М. 60—76); общий эмоциональный тон его почти всегда минорный.

Последний пример — дактиль 4 с неровным и быстрым движением, скорее взволнованный и нервный, чем углубленно-сосредоточенный, как во всех предыдущих примерах — представляет собой сравнительно редкий случай. В нем парные мужские рифмы, краткая, но сильная пауза (тип смыкания: ◡◡–́|–́◡◡), тип стихового движения — восходящий (выделение 4-го и 10-го слогов).

а) М. 63

Как хорошо ты, о море ночно^{4}е, — (◡)
Здесь лучезарно, там сизо-темно^{4}... (◡◡)
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно...

Тютчев. Как хорошо ты, о море ночное...

b) М. 72

Шел я по улице, горем убитый. (◡)
Юность моя, как печальная ночь, (◡◡)
Бледным лучом упадала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь...

Блок. Перстень-Страданье

c) М. 56

Слезы людские, о слезы людские, (◡)
Льетесь вы ранней и поздней порой... (◡◡)

Тютчев. Слезы людские, о слезы людские...

d) М. 60

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма! (◡◡—◡◡)
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?..

Блок. Русь моя, жизнь моя,
вместе ль нам маяться?..

e) М. ок. 100

Чей-то обманчивый голос поет,
Кто пробудился от сна и зовет?

Где-то в далеких знакомых краях
Гаснут и тают лучи в облаках.

Ночь наступает, но кто-то спешит,
К ночи в объятья зовет и манит...

Кто же ты, ночью поешь и не спишь?
Чей же ты, голос, обман мне сулишь?

Блок. Голос

Пример *c* — дактиль 4 особенно медленного темпа. В примере *д* — тот же произносительный тип окончаний, как в примере *c* дактиля 3 (ср. с последовательно дактилическими окончаниями — напр. «Тучки небесные...»). Пример *e* — редкий вариант быстрого и неровного дактиля 4; метрономическое обозначение может быть здесь лишь приблизительным.

Дактиль 5 — размер умеренно-медленный даже в стихах с парными мужскими рифмами (не распадающихся) в счете на пять. При распадении стиха на 2+3 или 3+2, т.е. при наличии раздела (обычно довольно мягкого и зыбкого), стих становится более плавным и медлительным; счет затруднителен благодаря тенденции таких стихов к внутристиховому изохронизму.

a) М. 76

Был удалец и отважный наездник Роллон; (◡◡)
С шайкой своей по дорогам разбойничал он...

Жуковский. Рыцарь Роллон

b) М. circa 66 для более кратких частей и circa 72 для более длинных

Солнце садится, ⋮ и ветер утихнул летучий, (◡—◡◡)
Нет и следа ⋮ тех огнями пронизанных туч... (◡◡—◡◡)

Фет. Солнце садится, и ветер утихнул летучий...

Последний пример можно считать на семь, как показано, с некоторым сокращением 3-го и 7-го ударов.

Дактиль 6 — гекзаметр — отличается особой медленностью темпа и ровностью общего движения (М. 66—60). Примеры здесь излишни.

Дактиль 6 лирический несколько быстрее по темпу, плавный по движению, с мягким разделом посредине, вызывающим задержание, но не перерыв движения. Пауза относительно невелика, хотя отчетлива.

М. 80

Как нам отрадно задуматься в сумерках светлых
вдвоем! (◡◡)
Тень пролетевшего ангела вижу во взоре твоем...

Бальмонт. Нет и не будет

На дактилических словах «задуматься» и «ангела» — ritenuto — аналогичное тем задержаниям, которые мы видели в конце стихов с дактилическими окончаниями.

Много песков поглощают моря, унося их волнами,
Но берега их сыпучими вечно покрыты песками.

Много и песен умчит навсегда невозвратное время —
Новые встанут певцы, и услышит их новое племя...
Полонский. Саят-Нова

Амфибрахий 2 — движется в средних темпах. Начинается обычно стихом женского окончания. Пауза слабая, длительностью равна приблизительно половине удара (χρόνος πρῶτος), считать можно на пять — по два стиха. Таковы два первых примера — с отрывистым и легким движением. Другая разновидность размера — с растяжением ударного гласного в конце стиха и со счетом на три. Таковы остальные примеры, движение в них более плавное, стихи носят более изолированный характер. Метрономически они не отличаются от стихов первого типа, но темп их кажется несколько более медленным. Типичная для 2-стопных размеров тенденция к выделению последнего слова (разгон движения к концу стиха) наблюдается и в амфибрахии 2, хотя в гораздо менее резкой форме, чем в анапесте 2.

a) М. 88
Рум^{1}яной зар^{2}ею ½
Покрылся восток,
В селе за рекою
Потух огонек...
Пушкин. Вишня

b) М. 92
Пусть сосны и ели
Всю зиму торчат,
В снега и метели
Закутавшись, спят...
Тютчев. Листья

c) М. 88
Стар^{1}инные р^{2}озы ^{3}
Несу, одинок,
В снега и в морозы,
И путь мой далек...
Блок. Старинные розы...

d)
Зеле̄ная пе̄на,
Неспешный прибой,
И мы постепенно
Уходим с тобой.
Саянов. Смерть матроса
со «Святого Пантелеймона» в 1905 г.

Амфибрахий 3 принадлежит к размерам умеренно-медленного или медленного темпа, плавным и тяжелым по общему характеру движения, с ровным следованием трех полновесных слов, иногда с небольшим выделением среднего слова или уравновешивающим нажимом на первом и последнем словах. Этот размер имеет сильную паузу длительностью в 1 χρόνος πρῶτος (счет на четыре) при обычном в нем женском окончании рядов. Редкая в этом размере синтактическая пауза не нарушает счета и не повышает стиховой длительности.

a) М. 76
Опять с вековою тоскою (◡—◡)
Пригнулись к земле ковыли. (◡◡—◡)
Опять за туманной рекою
Ты кличешь меня издали...
Блок. Опять с вековою тоскою...

b) М. 80
Ты помнишь дворец великанов,
В бассейне серебряных рыб,
Аллеи высоких платанов
И башни из каменных глыб?..
Гумилев. Ты помнишь дворец великанов...

c) М. 80
...И мчимся в осенние дали,
И слушаем дальние трубы,
И мерим ночные дороги,
Холодные выси мои...
Блок. Осенняя любовь

d) М. 88

...Мы были людьми. Мы эпохи.
Нас сбило, и мчит в караване,
Как тундру под тендера вздохи
И поршней и шпал порыванье...

Пастернак. Нас мало. Нас, может быть, трое...

Амфибрахий 4 — подобно анапесту 4 и дактилю 4, является ровным и умеренным по темпу размером в произведениях повествовательных (см., напр., «Крестьянские дети» Некрасова) — М. 84—82. Лирический же амфибрахий 4 бывает чаще умеренно-быстрым по темпу — М. 88—96. Пауза в этом размере слабая, мало ощутимая, связь между отдельными стихами гораздо больше, чем в амфибрахии 3 — даже в стихах с парными мужскими рифмами. Счет на пять, т.е. выдерживание в конце стиха целой моры, было бы насильственным задержанием естественного для данного размера течения. Стих или не выпадает из счета на четыре или задерживается в конце не более как на половину удара (χρόνος πρῶτος), как это мы видим в примерах *a*, *b* и *c* — с 1-м стихом женского окончания или мужского, но способного к продлению (пример *b*). Общее движение внутри стиха часто бывает не вполне ровным, с задержаниями и ускорениями, как мы это видим в последнем примере, отчасти в примере *c*.

a) М. 80

После^{1}дняя ту^{2}ча рассе^{3}янной бу^{4}ри!
Одна ты несешься по ясной лазури...

Пушкин. Туча

b) М. 92

И море, и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн...

Тютчев. Сон на море

c) М. circa 96

На море ночное мы оба глядели.
Под нами скала обрывалася бездной;
Вдали затихавшие волны белели,
А с неба отсталые тучки летели,
И ночь красотой одевалася звездной...

Фет. Море и звезды

d) М. 88

Над мо́рем краса́вица-де́ва сиди́т; (◡)
И к другу ласкаяся, так говорит...
Лермонтов. Баллада

e) М. 92

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой...
Жуковский. Лесной царь

f) М. 96—88

Вот арфа ее в обычайном углу,
Гвоздики и розы стоят у окна,
Полуденный луч задремал на полу:
Условное время! Но где же она?..
Тютчев. Cache-cache

В примере *a* намечен раздел-приостановка в середине стиха, что способствует медленности движения (ср. с началом и концом «Трех пальм» Лермонтова — М. 72). В примере *b* цезура намечена лишь интонационно, без всякого нарушения непрерывности. Еще более сплошной в примере *c* — быстром и неровном по своему движению. В примерах *д* и *e* — движение отрывистое и ровное, с более четким стихоразделом благодаря мужским окончаниям.

При очень быстром движении возможно экспираторно-интонационное объединение стихов по два; конец ряда отмечается только нажимом на рифме (такой же нажим на втором слове):

М. Около 116

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех, (◡)
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе...
Пастернак. Сестра моя — жизнь
и сегодня в разливе...

Амфибрахий 5 — размер очень неровный в отношении следования стоп и поэтому с трудом поддающийся метрономизации,

с более или менее четким разделом (обычно после 2-й стопы), приостанавливающим стих на целую «мору» или около того (путем паузы, еще чаще путем растяжения ударного гласного и следующего за ним неударного слога). Стиховая пауза в этом размере не особенно сильная, но длительная — приблизительно в 1 χρόνος πρῶτος. При четкой цезуре наблюдается в более или менее отчетливом виде явление изохронизации (темпорального уравнения) обоих частей стиха, в соответствующих примерах даны поэтому две цифры метронома: более высокая для группы из трех слов и более низкая для группы из двух слов. Последний пример показывает сравнительно редкий тип амфибрахия 5 — быстрого и сплошного в своем движении, без внутренних разделов, со свободной группировкой слов на интонационно-синтактических основаниях.

a) М. 84
Дубо̇вый листо̇к ⁽³⁾⋮ оторва̇лся от ве̇тки роди̇мой (◡—◡)
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...
Лермонтов. Дубовый листок оторвался от ветки родимой...

b) М. 80 и 88
Когда ты заглянешь ⁽³⁾⋮ в прозрачные воды затона, (◡—◡)
Под бледною ивой, при свете вечерней звезды...
Бальмонт. Затон

c) М. 80 и 96
Блажен, о Цирцея, ⁽³⁾⋮ кто в черные волны забвенья
Гирлянду завядшую дней пережитых кидает...
Фет. К Цирцее

d) М. 84 и 92
Сегодня, я вижу, ⋮ особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, ⋮ колени обняв...
Гумилев. Жираф

e) М. 104—108
Я с каждым могу говорить на его языке,
Склоняю ли взор свой к ручью или к темной реке...
Бальмонт. Я с каждым могу говорить на его языке...

Пример *а* — движение сравнительно ровное и медленное, слабая цезура. В примерах *b* и *c* — в напевном стиле произнесения — характерные ritenuto перед цезурой и в конце стиха (особенно выразительные в примере из Фета). Пример *д* имеет очень легкие подвижные разделы; он составляет переход к последнему примеру, где уже совсем нельзя уловить членений 2+3 или 3+2. Средняя цифра метронома в этом размере — как во всяком многостопном стихе — указывает не на умеренный, но на умеренно-медленный темп. Наиболее плавный и медлительный стих в примере *b*, наиболее спокойное и ровное движение в примере *а*, наиболее взволнованное и неровное в примере *с*, наиболее отрывистое в последнем примере.

Амфибрахий 6 — умеренно-быстрый размер с разделом посредине (пауза или растяжение), с ровным движением полустиший. Счет на восемь.

М. 92

Мне сни́лся мучи́тельный Го́йя, | худо́жник
чудо́вищных грез...

Бальмонт. Аккорды

Анапест 2 — один из наиболее быстрых размеров, с устремлением к последнему акценту, чаще всего с мужским окончанием (акаталектический). Счет на два, пауза очень краткая, но четкая. В стихах с женским окончанием — легкое задержание (вне счета); несколько повышающее длительность стиха.

а) М. 108

Не скажу никому́,
Отчего я весно́й
По полям и луга́м
Не сбираю цвето́в...

Кольцов. Русская песня

b) М. 104

Пролетела стрела
Голубого Эрота,
И любовь умерла,
И настала дремота...

Гумилев. Пролетела стрела...

c)
Закрича́л громогла́сно
В сине-че́рную со́нь
На дворе́ моем кра́сный
И перна́тый ого́нь...
Гумилев. Канцона первая

Примеры — в порядке убывания восходящей тенденции рядов; в примере *a* — наиболее быстром — акценты на последнем слове, в примере *b* первые слова также имеют акцент, хотя и ослабленный, в примере *c* акценты (энергические и тяжелые) почти равномерны, темп этого примера медленнее.

Анапест 3 — быстрый или умеренно-быстрый размер с длительной и сильной паузой, в счете на четыре, с тенденцией к восходящему движению стихов, выделению последних слов при быстром темпе; при умеренном — среднего слова или обоих крайних. В стихотворениях, начинающихся со стиха женского окончания, темп несколько медленнее, чем в стихотворениях с мужскими окончаниями, и пауза более мягкая, хотя все же достаточно сильная (на паузе дополнительный, 4-й удар).

a) М. 104—108
Встречу ль я^{1}ркую в не^{2}бе за^{3}рю, (◡◡—^{4})
Ей про тайну мою говорю,
Подойду ли к лесному ключу
И ему я про тайну шепчу...
Фет. Встречу ль яркую в небе зарю...

b) М. ок. 100
Вечере^{1}ющий су^{2}мрак, пове^{3}рь, (◡◡—^{4})
Мне напомнил неясный ответ.
Жду — внезапно отворится дверь,
Набежит исчезающий свет...
Блок. Вечереющий сумрак, поверь...

c) М. ок. 96

Что ты жадно глядишь на дорогу (◡—)
В стороне от веселых подруг? (◡◡—)
Знать, забило сердечко тревогу —
Все лицо твое вспыхнуло вдруг...

Некрасов. Тройка

d) М. 88

Наши комнаты стали фургонами, (—)
Заскрипели колес обода — (◡◡—)
А внизу волосами зелеными
Под луною играет вода...

Тихонов. Наши комнаты стали фургонами...

e) М. 80

О, весна без конца и без краю — (◡—)
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Блок. О, весна без конца и без краю...

Пример *a* быстрее примера *b* благодаря парным рифмам (в примере *b* — мужские чередующиеся). В примере *b* 3-й стих увеличен в длительности благодаря перерыву после первого (отягченного) слога, следующий стих — a tempo*. Тяжелая патетическая акцентуация тормозит движение стиха в примере *д* сравнительно с примером *c*.

Стих в примере *д* очень ровный, слова изолированы, дактилические окончания лишены обычного напевного растяжения, оба последних (неударных) слога произносятся быстро («скрадываются», примерно как в «дольниках»). В стихе 3-м примера *e* — замедление от 2-го удара к 3-му, выделяющее слово «жизнь».

Систематически проведенное отягчение 1-го слога (тип анапеста «с хореической базой» по терминологии Брюсова) способствует не только местному торможению движения (в начале стиха), но может влиять замедляющим образом на весь темп.

* В прежнем темпе. — *Сост.*

М. 66
...*Спишь*, змеею склубясь прихотливой, (◡$\overset{5}{—}$)
Спишь в дурмане и видишь во сне (◡◡—)
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай...
Блок. Ты — как отзвук забытого гимна...

В данном примере преобладают стихи с отягченным началом, в четыре слова (2+2) вместо трех. Счет в таких стихах можно считать на пять, с замедлением на месте раздела. Акцентно-семантический вес перемещается в таких стихах в начало стиха.

Анапест 4 — в произведениях повествовательных является, подобно дактилю, размером, умеренным по темпу (М. 84) — см. «Балет», «Размышления у парадного подъезда» и другие лиро-эпические вещи Некрасова. Лирический же анапест 4 можно отнести к размерам быстрым (большая употребительность в этом размере «убыстряющих» концов — мужских парных рифм) или умеренно-быстрым, способным к темповым контрастам. Пауза — четкая, хотя не особенно длительная, в счет не укладывающаяся. Условно ее можно считать равной половине удара (χρόνος πρῶτος), как и внутристиховую цезуру, свойственную этому размеру. Тогда получаем счет 2½ + 2½.

а) М. circa 108—110
Запевающий сон, зацветающий цвет,
Исчезающий день, погасающий свет.

Открывая окно, увидал я сирень.
Это было весной — в улетающий день...
Блок. Запевающий сон, зацветающий цвет...

Тенденция к восходящей градации полустиший (выделение 2-го и 4-го слов) способствует скорости темпа, мужское окончание и синтактическая самостоятельность полустиший углубляют разделы в примере *а*.

b) М. circa 132

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой гостят и гостят и грустят...
Пастернак. Заместительница

c) М. 112

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей...
Пастернак. Маргарита

В примерах *b* и *c* движение более сплошное, с предпочтительным выделением 2-го и 4-го слагаемого, очень напряженное и стремительное, неровное как внутри стиха, так и внутри строфы (сильное замедление конца строфы, особенно в примере *c*). Несмотря на краткость (конец стихового ряда отмечается скорее нажимом и резким отрывом последнего слова, чем остановкой), все же можно считать межстиховую паузу сильной — стихи резко отрываются; счет на четыре. В сплошном стихе умеренно-медленного темпа («амфибрахического типа») акцентная градация отсутствует, движение становится ровнее и спокойнее, пауза увеличивается до 5-го, дополнительного удара:

Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском.
Не сегодня ли с дачи съезжать вам пора?
За плетнем перекликнулось эхо с подпаском
И в лесу различило удар топора...
Пастернак. Спасское

Анапест 5 — имеет чаще всего подвижную цезуру (то более, то менее четкую), распадаясь на 2+3, несколько реже на 3+2. Приостановка голоса на месте цезуры обыкновенно столь незначительна, что не может быть введена в счет. Пауза также неопределенна и незначительна по своей длительности. Анапест 5 — размер, обнаруживающий максимальную для 3-сложных метров подвижность ритма, неустойчивость и неровность темпа. В пределах одного стиха для этого размера типичны темповые перебои,

которым соответствуют перебои динамические. Счет в этом размере особенно затруднителен, все метрономические обозначения имеют лишь приблизительный характер. Общий характер движения — взволнованный и тревожный, иногда тяжелый волнообразный, с тенденцией к патетической акцентуации.

a) М. 96—100
Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури,
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами;
Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,
Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень
ручьями...
Фет. Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури...

b) М. 84—80
Над пустыней ночною морей альбатрос одинокий,
Разрезая ударами крыльев соленый туман,
Любовался, как царством своим, этой бездной
широкой,
И, едва колыхаясь, качался под ним океан...
Бальмонт. Альбатрос

c) М. 66
Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши
приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут,
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут...
Мандельштам. Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...

В последнем примере отягчение начала в первом же стихе дает импульс к общему замедлению, гиперметрия же углубляет внутристиховой раздел, проводящийся и в следующих стихах. Разделы в остальных двух примерах (*a* и *b*) едва намечены, подвижны, комбинируются с тоже слабо намеченными и меняющимися синтактическими членениями. Общий темп примера *a* можно определить как умеренно-быстрый, примера *b* как умеренно-медленный и примера *c* как очень медленный.

Анапест 6 — членится на два равных полустишия с отчетливой цезурой; это размер довольно инертный, без акцентной градации, умеренный по темпу. Счет на восемь (4 + 4).

М. 88

Яйцевидные атомы мчатся. | Пути их — орбиты
спиральные.

В нашем видимом явственном мире | незримая мчится
Вселенная...

Бальмонт. Пляска атомов

Стихотворение Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam»* в интерпретации А. Моисси[1]

С.Г. Вышеславцева,
З.М. Задунайская,
Л.А. Самойлович-Гинзбург,
С.И. Бернштейн

Статья публикуется по подлиннику: ОР РГБ Ф. 948. К. 41. Ед. хр. 6. Л. 242—283. Граммофонная запись этого декламационного произведения см.: https://epub.uni-regensburg.de/36454 — *Сост.*

* «Колыбельная для Мириам». — *Сост.*

1. ТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ[2]

I. 1. Schl'a::f, ⁝ m'ei:n K'*i*::n:d. || Schl'a:f. || ′Es ′ist sp'ä:t‘. |
2. S'ieh:, wie· die S"onn:e zur R'u::he d`*o*:rt g`eh:t‘. |
3. H'inter den B"er:gen ⁝ st`irbt ⁝ s′ie: im R'o:t‘. |
4. D`u:: — || d'u: w`eißt n'ichts | von S'onn:e und T‘'o:d‘. |
5. W'endest die ’'Augen | zum L'icht | und zum Sch"ei:n — |
6. Schl"a::f. || Es s′ind s'o:: v'ie::l S'onn:en n′och d'ein. ||
7. Schl'a::f, m'ei:n K‘'in:d. || M' ei:n K‘'*i*:nd‘! || Schl'a:f ’'ein. ||

II. 8.$_1$ Schl'a::f, m`ei:n K‘`in:d‘. || De·r ’'A::bendw`ind‘ w′eh:t‘. |
9.$_2$ W`eiß m`an, wo·h'e:r er k‘'ommt‘,| wo·h"in e·r g'eht‘? ||
10.$_3$ D'unkel, ⁝ verb"or·gen die W'e:ge h`ie·r s'ind — |
11.$_4$ D'i:r:, | ′und ′’auch m'i:r:, | ′und ′uns "’all:en, m`ein K‘'*i*·nd! |
12.$_5$ Bl:"in:d′e — | s′o· g"eh:n w'i:r | und g'e:hen all'ei·n:. |
13.$_6$ K‘'ei:ner k‘`ann k‘'ei:nem Gef'äh:rte h′ie·r s`ein· |
14.$_7$ Schl'a::f, ⁝ m'ei:n K‘'in:d. || M'ei:n K'*i*:nd‘! || Schl'a:f `’ein. ||

III. 15.$_1$ Schl'a::f, ⁝ m'ei:n K‘'*i*:n:d, || und h'orch ⁝ n`icht ′auf m`ich:. ||
16.$_2$ S'inn: h`ats fü·r m'ich· n`u:r, | und Sch:"all: ´’ist fü·r d`ich, |
17.$_3$ Sch:"all: n`u:r, — | <u>die</u>· W'in:desw`eh:en, | W'ass:erger'inn — | *
18.$_4$ W"ort‘e — | viell'eicht <u>d′eines</u> L"e::bens Gew'inn:! |
19.$_5$ W"as ⁝ `’i ch gew"onn′en, | gr'ä:bt m"it m`i:r m′an "’ei·n! |
20.$_6$ K‘"ei:ner k‘'ann k‘"ei:nem | `’ein ’'Er:be h`ie:r s′ein. ||
21.$_7$ Schl'a::f, ⁝ m'ei:n K'i:n:d‘. || M'ei:n K‘′*i*:nd! || Schl'a::f ’'ein. ||

IV. 22.$_1$ Schl'ä:fst d'u:: ? || M'i·rj`am? || M'i:rj`a·m! || M'ei:n K‘`ind‘! ||
23.$_2$ ’'U:fer n`u:r s'in·d <u>h′ie:r</u>, | und t'ie:f in uns r'inn:t‘ ⁝
24.$_3$ Bl'u:t von Gew'e:sn′en — | zu K‘"omm:′end′en r'ollts,|
25.$_4$ Bl'u:t ′unserer V"ä:t‘er, | v′oll: ’'Unr'uh: ⁝ und St"olz! |
26.$_5$ "’In `’uns s`ind "’all:′e! | W'e:r f'üh:lt s′ich all"ei:n! |
27.$_6$ D"u: b`ist ′ih·r L"e:b′en! | ′Ih·r L"e:ben ist d"ei:n! |
28.$_7$ M"i::rj'a:m! || M:'ei:n L"e::ben! || M'ei:n K‘`i:nd‘! || Schl'a::f | ’'e::in::.|

* В третьей и четвертой строфах подчеркнутые слова не соответствуют тем, что содержит декламационное произведение. Видимо, при записи транскрипции на слух были допущенны ошибки. Содержание этих трех стихов полностью совпадает с печатным текстом:

17. Schall nur, <u>wie</u> Windeswehen, Wassergerinn, / 18. Worte — vielleicht <u>eines</u> Lebens Gewinn! / 23. Ufer nur sind <u>wir</u>, und tief in uns rinnt. — *Сост.*

Richard Beer-Hofmann
Schlaflied für Mirjam*

I. 1. Schlaf mein Kind — schlaf, es ist spät!
2. Sieh wie die Sonne zur Ruhe dort geht,
3. Hinter den Bergen stirbt sie im Rot.
4. Du — du weißt nichts von Sonne und Tod,
5. Wendest die Augen zum Licht und zum Schein —
6. Schlaf, es sind soviel Sonnen noch dein,
7. Schlaf mein Kind — mein Kind, schlaf ein!

II. 8. Schlaf mein Kind — der Abendwind weht.
9. Weiß man, woher er kommt, wohin er geht?
10. Dunkel, verborgen die Wege hier sind,
11. Dir, und auch mir, und uns allen, mein Kind!
12. Blinde — so gehn wir und gehen allein,
13. Keiner kann Keinem Gefährte hier sein —
14. Schlaf mein Kind — mein Kind, schlaf ein!

III. 15. Schlaf mein Kind und horch nicht auf mich!
16. Sinn hat's für mich nur, und Schall ist's für dich.
17. Schall nur, wie Windeswehn, Wassergerinn,
18. Worte — vielleicht eines Lebens Gewinn!
19. Was ich gewonnen gräbt mit mir man ein,
20. Keiner kann Keinem ein Erbe hier sein —
21. Schlaf mein Kind — mein Kind, schlaf ein!

* Текст дается по изданию: *Beer-Hofmann Richard*. Schlaflied für Mirjam. Berlin. 1927. Печатный текст этого стихотворения отсутствовал у сотрудников КИХРа, когда они работали над статьей. Уже после окончания немецкий проф. Э. Драх, посетивший СССР в 1929 году и познакомившийся с С.И. Бернштейном и работой возглавляемого им Кабинета, по просьбе ленинградских коллег отправил им машинописный вариант немецкого стихотворения (см. сноску 2). Однако в этом тексте содержались расхождения с печатным оригиналом стихотворения и, следовательно, с декламацией Моисси, нигде не отступавшего от напечатанного текста стихотворения Бер-Гофмана. Оказавшийся в распоряжении кихровцев текст поставил их перед необходимостью осветить проблему отступлений Моисси от оригинального текста, что и было сделано в нескольких комментариях к статье, утративших свою силу и сокращенных при подготовке данной публикации. — *Сост.*

IV. 22. Schläfst du, Mirjam? — Mirjam, mein Kind,
23. Ufer nur sind wir, und tief in uns rinnt
24. Blut von Gewesenen — zu Kommenden rollt's
25. Blut unsrer Väter, voll Unruh und Stolz.
26. In uns sind Alle. Wer fühlt sich allein?
27. Du bist ihr Leben — ihr Leben ist dein — —
28. Mirjam, mein Leben, mein Kind — schlaf ein!

2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Стихотворение Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam» представляет собою лирический монолог в форме «колыбельной песни» с традиционным рефреном (*Schlaf, mein Kind.*). По общему содержанию своему и стилю стихотворение носит медитативно-патетический характер. Это — эмоционально окрашенное философическое раздумье о жизни и смерти, о человеческом существовании[3]. Размер стихотворения — четырехстопный, почти правильный дактиль с мужскими окончаниями и парными рифмами — подсказывает уже сам по себе плавное и сравнительно медленное течение речи с отчетливыми межстиховыми паузами. Им же обусловливается тенденция многих стихов распадаться на полустишия. Можно констатировать, что плавное и равномерное развитие всего речевого движения, которое мы наблюдаем у Моисси, а также общий темп его произнесения находится в полном соответствии с метро-семантическим заданием произносимого текста. Общая взволнованность и напряженность голоса декламатора стоит в связи с насыщенной и углубленной эмоциональностью самого стихотворения. Напряженность артикуляции в значительной мере связана с богатством словесной инструментовки и с обилием лексико-фонических повторов, нередко приобретающих композиционное значение[4]. Общая строгость декламационного построения Моисси обусловлена, по-видимому, в значительной мере композиционной четкостью стихотворения, представляющего собою композицию кольцевого типа с делением на четыре строфы по шесть стихов в каждой с единообразным рефреном между ними. Каждая строфа составляет замкнутое, законченное целое и, вместе с тем, ощущается как звено в общем развитии, подобное другим звеньям. В самом строении отдельных строф находим ряд аналогичных признаков: все строфы, напр., скреп-

лены одной анафорой, повторяемой и в первом периоде трехчленного рефрена (*Schlaf, mein Kind*; с вариантом в IV строфе); все они оканчиваются в 5-м и 6-м стихах строфы рифмой *ein*, совпадающей с окончанием рефрена, и т. д. Декламационные строфы Моисси построены также аналогично: рефренообразная анафора (как в началах строф, так и в рефренах) выделена везде пением — простейшей повторяющейся мелодией (на малой терции), что соответствует и тематическому заданию стихотворения как «колыбельной песни»: этот прием применяется Моисси также для того, чтобы отметить кольцевое построение всего стихотворения: заключительное *Schlaf ein* поется. Каждая строфа имеет сравнительно спокойную вступительную часть, развитие, сопровождаемое нарастанием эмоционального напряжения, кульминацию и краткий, но четкий каданс. С другой стороны, в четырех строфах стихотворения дано развитие темы, не простое ее повторение. Тематико-семантическим усложнением самого стихотворения определяется и оправдывается то нарастание напряжения, расширение диапазона и усложнение эмоционального тона, которое столь ощутительно в декламации Моисси. Для достижения такого впечатления он пользуется определенными средствами, которые будут охарактеризованы ниже. Интерпретация Моисси представляет переплетение мягких и нежных — «лирических» интонаций с акцентами и интонациями более страстного, «патетического» характера. Сочетание контрастирующих интонаций подсказано в значительной мере текстом — скрещиванием, пересечением двух контрастирующих тем: жизни и смерти, света и мрака, человека, приходящего в мир и уходящего из мира, и т.д.

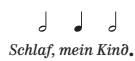
3. МЕТР И ТЕМПОРАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Метр стихотворения — четырехстопный дактиль с некоторыми отклонениями: пропуском отдельных неударных слогов и заменой четырехстопного стиха пятистопным (последнее — в двух случаях). Правильных четырехстопных дактилических стихов в I строфе 2 (на 6), во II — 4, в III — тоже 4 и в IV — 5, то есть всего 15 стихов на 24 стиха четырех строф и 28 стихов всего стихотворения (рефрены — неправильные дактили). Необходимо отметить, что вторая половина 1-го стиха в каждой строфе всегда представляет собою два полных дактиля с ката-

лектической клаузулой (в I и IV ´–◡◡´–, во II и III — амфибрахический ход ◡´–◡◡´–). Благодаря этому, цифру 15 можно повысить до 17. Количество «правильных» метрически стихов лишь немногим превышает количество стихов «неправильных». Невзирая на это, общее метрическое задание стихотворения можно считать дактилическим, с четырьмя ударениями в каждом стихе, с тенденцией к распадению стиха на две части — по 2 ударения и по 5 слогов в каждой:

´–◡◡´–◡|◡´–◡◡´–.

Моисси обнаруживает в своем произнесении большую четкость этих четырех метрических ударений. Там, где стих отчетливо и последовательно распадается на полустишия, напр., в IV строфе — 1-е ударение со 2-м и 3-е с 4-м оказываются несколько более сближенными во времени, чем 2-е с 3-м (см. графику). Во многих местах речь Моисси приближается в своей метрической четкости к скандированию (напр., стихи 10-й, 16-й, 23-й). Дактилическое движение определенно подчеркивается декламатором во второй половине 1-го стиха каждой строфы (за исключением IV строфы, где нарушение метрической схемы в 1-м стихе компенсируется четкостью ее во 2-м стихе) и в каждом последнем стихе (всех строф). Первая половина 1-го стиха всех строф, за исключением последней, поется, благодаря чему каждый 1-й стих оказывается продолжительнее средней длительности 5 остальных стихов строфы в 1 ½ — 2 раза. Слова *Schlaf* и *Kinд* растягиваются приблизительно вдвое сравнительно со словом *mein*:



Недостающие неударные слоги заполняются, таким образом, звучанием (за *Kinд* следует, кроме того, пауза): в I строфе ◡̅◡̅◡̅; во II и III строфах ◡̅◡̅◡̅[5]. Дальше идет подчеркнуто мерное, уже речевое, движение по дактилям. Последний стих особенно отчетливо скандируется во II и III строфах — в несколько замедленном темпе, обусловленном кадансирующим характером этих стихов. Так же отчетливо скандируется вторая (кадансирующая) половина последнего стиха I строфы. В IV строфе все метрические ударения — особенно с половины строфы — носят сугубо энергичный характер. Указанный выше прием заполнения звучанием недостающего метрически слога встреча-

ем у Моисси и в речевых частях композиции: напр., в 3-м стихе I строфы, где он задерживается на слове *Bergen*, точнее, — на звуке *r* этого слова:

– ◡ ◡ –̆ ◡ – ◡ ◡ –
Bergen .

В следующем стихе Моисси прибегает к другому способу выровнять отклоняющийся от метрической схемы стих: он заполняет недостающий неударный паузой (после односложного ударного слова — *nichts*):

– ◡ ◡ –̆ | ◡ – ◡ ◡ –
nichts .

Это — два разных типа метрического задержания речи, задержания, обусловленного самым метром стиха. Пример задержания, которое можно назвать «метро-декламационным», то есть такого, которое превышает метрическую необходимость, находим в 6-м стихе на слове *so* (с сильно замедленным следующим, метрически слабым, словом *viel*)*. В 12-м стихе встречаемся с интересным приемом выравнивания во времени метрически правильного стиха, сбитого декламатором в самом начале (в экспрессивных целях — выделением слова *Blindе*): от 1-го удара до 2-го протекает слишком много времени; замедление распространяется и на 2-ю стопу, зато 4-й удар следует за 3-м сразу в нормальном темпе.

Можем, в итоге, констатировать, что реализованный в декламации метр следует намеченным в стихотворении метрическим тенденциям и, в общем, им подчиняется. Вторые полустишия сравнительно с первыми отличаются при этом — и в тексте, и в произнесении — большей метрической правильностью. Нельзя, однако, не отметить здесь же обратной тенденции декламатора — некоторого «нарушения», деформации метра путем выдвижения метрически слабых слогов: см. *Mein Kinд* (речевое) в рефрене или тяжелое, замедленное произнесение обоих метрически неударных слогов в начале 4-го стиха (*дu weißt*). Наряду с этим встречаются, разумеется, и независи-

* В печатном тексте стихотворения *soviel* является одним словом. В этом же тексте сотрудники КИХРа рассматривают его как два слова — *so viel*. — *Сост.*

мые от метра, чисто декламационные задержания в экспрессивных целях на метрически сильных местах (во 2-м стихе *Ruhe*, в 4-м первое *Du*, в 6-м *Schlaf*, в 12-м *Blinde* и др.).

Необходимо рассмотреть отдельно два пятистопных стиха — 9-й и 17-й. Метрическая схема первого из них представляется такой:

Weiß man, woher er kommt, wohin er geht?

В нем, таким образом, три пропуска безударных слогов. В произнесении вся 1-я стопа звучит легко. 1-е ударение чуть намечено; отчетливых ударений остается, как всегда, 4: *woh'er er k'ommt, woh'in er g'eht*, — но все же получается впечатление выпадающего из метрической инерции стиха. Тем ощутительнее возвращение к правильному дактилю в следующем стихе — скандированного типа (10-м). Еще заметнее утрата дактилического движения в стихе 17-м. Вот его схема:

Schall nur, — die Windeswehen, Wassergerinn,

т. е. пропуски безударных во 2-й и 3-й стопах. Здесь 3-е ударение (*wehen*) ослаблено, и слова *die** *Windeswehen*, *Wassergerinn* произносятся ускоренно — то и другое способствует выравниванию метра (длительность всего стиха (4,9″) больше нормы (4,6″)[6] — главным образом, благодаря паузе после *Schall nur*). Следующий стих — в тексте правильный дактиль, в декламации же он деформирован: 1-й и 3-й удары усилены, благодаря чему 2-й удар (*vielleicht*) скрадывается: длительность всего стиха очень маленькая (3,4″), это — самый короткий по времени стих. И лишь в следующем, 19-м стихе, подчеркнутые метро-декламационные ударения во всех четырех стопах восстанавливают с полной отчетливостью дактилическую схему — «норму» стихотворения; длительность этого стиха (3,8″) лежит между увеличенной длительностью 3-го и уменьшенной 4-го. Представляет также интерес и 1-й стих последней строфы — четырехстопный дактиль с пропусками безударных в 1-й и 2-й стопе:

Schläfst du? Mirjam? Mirjam! Mein Kind!.

* Должно быть «wie» (см. выше). — *Сост.*

У Моисси он звучит очень неправильно, почти неритмично. Здесь мы видим замену слабого слога сильным в начале *Schl'äfst д'u* и их перемещение в конце стиха *m'ein K`inд*. В конце последнего рефрена опять отягчены слабые метрически слоги в 1-й и 2-й стопе — *M'ein L"eben! M'ein K`inд*, а слабый слог 3-й стопы протянут особенно — благодаря пению (*Schla::f ein*).

Все стихи IV строфы, кроме 1-го (22-го), отличаются правильностью и распадаются на полустишия — со сближением 1-го и 2-го, 3-го и 4-го ударений и цезурой после 1-го безударного во 2-й стопе. Особенно резко дает себя знать метр в 26-м стихе.

Наблюдения над темпоральными соотношениями стихов показывают, что декламатор соблюдает всегда некоторое темповое равновесие стихов. Ускорение в одном стихе компенсируется замедлением в другом — большей частью следующем за ним (напр., в I строфе 5-й стих 3,7″, 6-й — 6,5″, при норме 4,9″; ср. выше о стихах 17—19). Об аналогичных случаях нарушения и восстановления темпового равновесия в пределах одного стиха было сказано выше по поводу 12-го стиха (*Blinдe...).* Более широкое темповое равновесие — равновесие строф. Общая длительность средних строф (II и III) почти одинакова (35,8″ и 35,5″): I строфа, как более спокойная, — наиболее длительная (37,2″), последняя, как наиболее взволнованная, — самая краткая по звучанию (34,2″); однако сумма длительностей двух крайних строф (71,4″) равна сумме длительности средних (71,3″). Рефрены также более или менее одинаковы по длительности (стих 7-й — 10,7″, стих 14-й — 11,2″, стих 21-й — 11″. Последний рефрен стоит особняком, о чем ниже). 1-е стихи всех строф (за исключением опять-таки 1-го стиха последней строфы) тоже параллельны и почти равны по длительности (8,7″ — 8,4″ — 8,3″). Если сравнить длительность всех речевых стихов в каждой строфе, включая длительность межстиховых пауз после 2-го, 3-го, 4-го и 5-го стихов (то есть промежуток времени, протекающий от начала 2-го стиха до конца 6-го), получим опять цифры, близкие между собой, с той же тенденцией убывания длительности, как бы сокращения звучания, к последней строфе: 27,8″ — 26,9″ — 25,9″ — 25,1″. Аналогичный результат получим, сравнивая в первых трех строфах длительность речевых частей (то есть промежуток времени от середины 1-го стиха

до конца 6-го: в последней строфе такое измерение невозможно вследствие отмеченных уже особенностей строения ее 1-го стиха): 30,8″ — 30″ — 29,7″. Средняя длительность стиха (без учета межстиховых пауз) — 4,9″ для I строфы, 4,8″ для II, 4,6″ для III и IV. 1-й стих последней строфы, несмотря на отсутствие пения в нем, оказывается лишь на 0,1″ — 0,5″ короче 1-х стихов остальных строф. Темповое строение строфы, таким образом, не нарушается. Значительно превосходящая другие рефрены длительность последнего рефрена (16,7″ вместо 10,7″ — 11,2″) соответствует общему патетическому и более сложному характеру рефрена, присутствию в нем кульминации (о чем ниже), а также краткому, но очень полному завершительному кадансу всего стихотворения, заключенному в этом рефрене.

Паузы после стихов внутри строф (ритмические паузы) по длительности своей довольно различны — начиная с 0,2″ (между стихами 23-24) и кончая 1,3″ (между стихами 15-м и 16-м). Первая из этих пауз, самая краткая в стихотворении, следует за довольно продолжительной паузой после 22-го стиха (0,9″) и представляет единственный случай почти полного сливания двух стихов. Какого-нибудь постоянного соотношения между длительностью паузы, замыкающей стих, и длительностью данного стиха или стиха последующего, заметить нельзя. A priori можно было бы предположить, что в силу правильного и плавного течения четырехстопного дактиля пауза будет входить в общий счет; что в силу ритмической инерции речевой поток будет задерживаться после последнего ударного слога стиха строго определенное время; другими словами, что между 4-м ударом каждого стиха и 1-м ударом следующего стиха будет протекать промежуток времени, по крайней мере, равный тому, который протекает от удара до удара внутри стиха. Между тем, измерение показывает, что межстиховая пауза в среднем (выведенном из цифр длительности пауз после первых пяти стихов каждой строфы) вдвое короче, нежели средняя длительность промежутков времени, протекающих от удара до удара внутри стиха: первая цифра составляет 0,7″, вторая — 1,4″. Таким образом, межстиховая пауза не является полной долей времени. Тем не менее, это довольно сильная пауза по ощутимости, по эффекту, ею производимому. По-видимому, это связано с мужскими окончаниями стихов при ударности первого слога пос-

ледующего стиха. Внутренняя пауза (экспрессивная) в некоторых, правда, редких случаях может достигать длительности межстиховой паузы: напр., в III строфе после 2-го стиха (16-го) пауза — 0,6″; в начале 3-го (17-го) стиха (после слов *Schall nur*) она равна той же величине. Как правило, внутренние паузы, даже весьма ощутимые, оказываются все же несколько короче межстиховых. Паузы после строф длительнее межстиховых в среднем приблизительно вдвое: (1,5″+1,2″+1,3″)/3=1,3″. После рефрена пауза каждый раз еще несколько длительнее (1,8″ — 2″ — 1,4″), так что рефрен можно считать скорее примыкающим к строфе перед ним, чем к строфе последующей, несмотря на полную самостоятельность его мелодического рисунка. Это подтверждается явственным примыканием рефрена к строфе в конце стихотворения. Надо отметить, что в тексте это примыкание в последней строфе никак не «задано»: здесь последний рефрен столь же отделен от строфы, как и все предыдущие, хотя и изменен (в первой своей половине) по составу слов.

4. ОПИСАНИЕ ОТДЕЛЬНЫХ СТРОФ*

I строфа выделяется более медленным и ровным движением, спокойным характером всего интонирования, что, по-видимому, обусловлено еще сравнительно несложным семантическим составом ее. Засыпающий ребенок, засыпающая природа — ее основные темы. Пейзаж почти сразу принимает метафорический характер: в 4-м стихе уже ясно ощущается метафора «заходящее солнце» — «человеческая жизнь». Мотив смерти (*stirbt*) намечен уже в предыдущем стихе. У декламатора 4-й стих очень содержателен, богат в интонационном отношении: сдержанная еще взволнованность речи проявляется в неустойчивой, полувопросительной интонации *Du*, в перерыве после этого слова и в сурово акцентированном *nichts*. В 5-м стихе взволнованность наконец пронизывает весь стих, разрывая его на три небольших звена и в то же время непрерывно повышая его мелодическую и динамическую линию, ускоряя темп

* Описание в значительной мере базируется на графической таблице, знакомство с которой необходимо для полного усвоения этой главы. Пояснения к таблице даны в конце статьи.

стиха (3,7″ после 5,9″ для предыдущего стиха) и придавая более отрывистый характер голосоведению. Пауза после этого стиха чрезвычайно действенна: после напряженного и высокого отрывистого *Schein* («неоконченная интонация») длительная пауза (1″), превышающая все предшествующие, кажется еще более затянутой, особенно сравнительно с общей небольшой длительностью стиха, благодаря чему усиливается ожидание последующего *Schlaf* в начале следующего стиха, которое и составляет кульминацию строфы. Это случай чисто декламационного enjambement — переноса интонации в другой стих, творческого преобразования данного в тексте членения речи. Троекратно повторенное в строфе *Schlaf* звучит все с большей настойчивостью: ср. нейтральное певческое *Schlaf* со вторым *Schlaf* в том же стихе и, наконец, окрашенное уже патетически, взволнованное *Schlaf* кульминации. В интонации последнего уже ощущается противопоставление мирно дремлющего ребенка смятенной и страстной душе взрослого — противопоставление, которое служит основным эмоциональным стержнем стихотворения.

Таков общий «интонационный смысл» строфы. Перейдем к ее более подробному описанию. Прежде всего отмечаем преобладание завершенных, мелодически падающих интонаций: только два интонационных движения — первое *Du* (4) и 5-й стих, заканчивающийся словом *Schein*, обнаруживают восходящий характер. За исключением 5-го стиха, концы всех стихов приходятся ниже уровня (с некоторым колебанием высоты); начало каждого следующего стиха (за исключением 6-го) несколько выше конца предыдущего: голосовая энергия каждый раз как бы ослабевает, «понижается» к концу стиха. Ее заряд превышает стих лишь в одном случае — при переходе из 5-го в 6-й стих. 5-й стих служит подготовкой к слову *Schlaf* следующего стиха — кульминационной точке строфы, после которой голос задерживается на следующем, высоко лежащем на мелодической линии, но уже не столь сильном слове *so* и соседнем метрически неударенном, но протянутом слове *viel*. Получается нечто вроде певческой ферматы, после чего уже идет ровный спуск на второй половине стиха (*Sonnen noch dein*). Пауза перед кульминацией довольно продолжительная — 1″ (при средней длительности межстиховой паузы 0,7″). По общему беспокойному, отрывистому, как бы толчкообразному характеру 5-й стих

резко контрастирует с медлительной плавностью предшествующего, 4-го стиха; контрасту способствует тембральный момент: очень округлый и закрытый звук в конце 4-го и открытый плоский звук в начале 5-го (*Wendest die Augen*). Эмоциональная взволнованность достигает апогея на слове *Schlaf* и получает окончательное разрешение лишь после указанной ферматы на словах *so viel*. Конец строфы возвращает нас к плавному, спокойному движению первых двух стихов. Кульминация I строфы выделяется благодаря сильному динамо-мелодическому движению внутри гласного, а также относительной силе и высоте центрального момента этого гласного. Непосредственно подготовляющее кульминацию слово *Schein* звучит несколько выше самой кульминации, но зато динамически оно немного слабее и очень кратко: очень существенную роль играет и различие в мелодической и динамической конфигурации обоих слов: *Schein*, помещенное в вершине восходящего движения, развивающегося на протяжении всего стиха, резко обрывается на высокой динамо-мелодической точке: *Schlaf*, составляющее обособленный акцентный период, напротив, обнаруживает явственное нисхождение (как бы разрешение внутри кульминации). На слове *so* голос подымается выше (до уровня *Schein*), но динамически это слово слабее и, кроме того, примыкает непосредственно к кадансу. Другой случай аналогичного и весьма действенного расхождения динамической и мелодической линии имеем в 4-м стихе на первом *Du*: pianissimo на гласном с мелодическим движением вверх на большом интервале. Расхождение обратного типа имеет место в том же стихе на слове *nichts*: динамический акцент на мелодически низком гласном (динамика выше уровня, мелодика — ниже); то же самое в 6-м стихе на слове *Sonnen* (*nichts* выделяется ярче благодаря следующей за ним паузе). Наиболее же полный параллелизм динамики и мелодики наблюдается в 1-м стихе (*Schlaf. Es ist spät.*) и в 5-м — то есть во вступительной и подготовительной к кульминации части строфы. 2-й стих очень спокоен по движению: почти монотон в первой половине, плавный изгиб кверху на слове *Ruhe* и равномерный спуск. 3-й стих отличается некоторой жесткостью, сдержанной суровостью, обнаруживающейся в тембровой окраске и резкости динамических ударений (особенно в первой половине). Мелодически это очень строгий стих:

близкое к монотонии, слабое и равномерное падение голоса к концу стиха. Весь стих лежит ниже средней линии мелодически, но динамически он довольно энергичен (выше предшествующего); сама инструментовка стиха сурова: в каждом слове звучит *r*, подчеркнутое декламатором в слове *Bergen,* — месте метрического задержания; наконец, семантически — он намечает тему смерти (*stirbt*, в следующем стихе *Тоď*). В стихе 4-м ярко противопоставлено мягкое, подвижное первое *Du* суровому *nichts*. В конце стиха выделены контрастирующие по семантике и инструментовке согласных слова *Тоď* и *Sonne*: первое отличается особенно закрытой артикуляцией гласного и динамо-мелодическим нисхождением внутри его. Таким образом, можно считать, что усложненность общего рисунка и эмоционального содержания интонации начинается со второй половины строфы.

С точки зрения композиционной структуры звучащего стихотворения в целом, в I строфе отмечаем две особенности: 1) непосредственная подготовка к кульминации занимает только один (5-й) стих — одно интонационное звено; 2) уже в I строфе намечается распадение стиха на две части (эффектно смыкаемые декламатором в последнем стихе), ритмическая четкость вторых полустиший, наконец — тенденция придавать значительный смысловой и эмоциональный вес первому слову стиха (*Du*, *Schlaf* — ср. *Blinďe* во II строфе, также стихи 17-й, 18-й, 20-й, 26-й и т. д.), или вообще четко обозначать первое метрическое ударение (стихи 19-й, 23-й и др.).

II строфа начинается вступлением, занимающим первые два стиха, по мягкости эмоциональной окраски примыкающим к I строфе. Начальное слово 2-го (9-го) стиха (*Weiß*) выделено тембрально — особой вкрадчивостью, даже некоторой таинственностью. Вопросительная мелодизация, подчеркнутая восходящим движением в вопросительных центрах (*kommt*, *geht*) и захватывающая в первом случае сонорный согласный, поддерживает то же впечатление мягкости. Начиная с 3-го стиха, вся интонация принимает суровую и патетическую окраску в связи с дальнейшим развитием намеченных философических тем. Если в I строфе выделенными были мягкие *Schlaf* и *Du*, и округлое (см. мелодическую кривую) *Ruhe*, то во II строфе наиболее впечатляющими словами, имеющими определен-

ный эмоциональный нажим, являются *Dunkel, verborgen* (10), *allen* (11), *Blinde, allein* (12), *Keiner, keinem* (13), т. е. все слова, выделяющие тему одиночества человека на жизненных «путях» и сокровенность этих «путей». Патетически выделенное исполнителем слово *Blinde* господствует интонационно и семантически над всей строфой. Основная метафора *die Wege* развернута и проведена через целых четыре стиха (10—13), из которых первые два (10—11) связаны также и синтактически. В декламации смысловая и синтактическая связанность стихов находит яркое выражение: стихи 10-й — 12-й представляют собой как бы ответ на взволнованный вопрос, звучащий в 9-м стихе. Вся речь в этой строфе отличается большей напряженностью — моторно-тембральной и моторно-артикуляторной. Эта напряженная и несколько тяжелая моторность речи особенно ощутима в 11-м и 12-м стихах, в кадансирующем же 13-м она падает. Кульминационная точка строфы (*Blinde* в 12-м стихе) выше и сильнее кульминационной точки I строфы. Спокойный начальный период во II строфе короче: уже 2-й (9-й) стих (метрически неправильный) очень сложен по рисунку: в нем слышна уже сдержанная взволнованность. Несмотря на то что мелодия этого стиха направлена кверху, обрывается на высоте, его можно считать самостоятельным: своеобразный характер его мелодики обусловлен семантико-синтаксическими условиями — вопросом. Между остальными стихами (10—13) наблюдается более тесная связь, чем в I строфе. Начиная уже с 3-го (10-го) стиха, имеем одно мелодическое движение; концы стихов (кроме начального и заключительного) или остаются на уровне (10, 11), или подымаются выше уровня (9, 12). Последний (13-й) стих носит характер вполне законченного развернутого каданса на четырех ступенях (см. динамическую кривую), с большим замедлением в темпе, с растяжением соответствующих гласных. Подготовка к кульминации в этой строфе более длительная и менее определенная. Вместо одного (5-й стих I строфы) она захватывает уже два звена — 3-й и 4-й (10-й и 11-й) стихи, кульминационная же точка приходится на начало 5-го (12-го). Подготовка ведется как мелодическими, так и динамическими средствами: мелодически она обнаруживается в последовательном повышении вершин, динамически — при помощи акцентов — некоторой подчеркнутости их уже в 3-м (10-м) стихе

и постепенном усилении в 4-м. Сама кульминационная точка (*Blinde*) отмечена сильным патетическим акцентом — первым определенно патетическим акцентом стихотворения, действие которого усугубляется предшествующей и последующей паузами. Динамо-мелодический прием создания кульминации здесь обратный использованному в I строфе: не плавный подъем голоса на ожидаемую следующую ступень, а резкий скачок вверх после оканчивающегося на уровне *Kind* — скачок на довольно большой интервал, лишь в малой степени смягчаемый связью с предшествующими постепенно повышающимися вершинами. Это усиливает действие кульминации II строфы. В большое движение ударного гласного кульминации захвачены соседние сонорные — *l* и особенно *n* — участвующие, таким образом, в мелодизации слова. Рисунок этого слова похож на рисунок слова *Schlaf* — кульминации I строфы, но он более развернут благодаря двусложности слова и отмеченному захвату сонорных согласных. Разрешение строфы дано на двух стихах — 5-м и 6-м (12-м и 13-м) с дополнительной динамо-мелодической ступенью вверх на слове *Keiner* (ср. в I строфе подъем на *so viel*). Интонация 5-го (12-го) стиха — неоконченная, порождающая ожидание; *Keiner* в начале 6-го стиха — высшая точка каданс-сирующей части строфы и, вместе с тем, начало разрешения. Ощущение мелодического enjambement из 5-го (12-го) стиха в 6-й (13-й), слабого самого по себе, несколько усиливается повтором дифтонга *ei* с последующим *n*: *allein* (5) — *Keiner* и *keinem* (6). В соответствующих стихах следующей, III строфы мы встретимся с аналогичным текстово-декламационным эффектом. Интересен резкий мелодический скачок вниз в начале 3-го стиха — на слове *Dunkel* — после высокого конца 2-го стиха (выделенного, вместе с тем, более светлым и мягким тембром) и вся суровая монотония этого стиха с подчеркнутым *r* в ударном слоге слова *verborgen*. Именно отсюда намечаются постепенно усиливающиеся тяжелые патетические акценты, характерные для всей следующей, III строфы, придающие ей углубленно страстную и суровую окраску (см. распределение знаков нормального и усиленного ударения в акцентной транскрипции), контрастирующую с более интимным и спокойным характером I строфы. Общий характер кульминации I строфы, а также ее каданса, был лирический; общий характер кульминации и ка-

дансов II строфы — патетический. Резкие динамо-мелодические контрасты (скачки) имеются между концом 9-го и началом 10-го и между концом 11-го и началом 12-го стихов, менее резкий скачок (вверх) — между концом 8-го и началом 9-го стиха. В I строфе нечто похожее на мелодический скачок мы могли наблюдать только в начале 4-го стиха — на слове *Du*, но здесь это было очень осторожное и мягкое глиссандирование гласного, начиная от линии среднего тона; в слове же *Blinde* — почти сразу сильный упор голоса на высшей точке.

III строфа продолжает и углубляет философическое раздумье о жизни. Подводит итог последний стих — «*Keiner kann keinem ein Erbe hier sein*». Изолированность, оторванность индивидуального существования — тема III строфы. Стихии природы — ветер, вода — упоминаются чисто метафорически, в связи с нарастающим волнением. Довольно резко ощущается личная окраска сильного и интонационно очень энергичного 19-го стиха (между прочим, ударенное слово *gräbt* на метрически слабом месте). Образный момент ослаблен: ср. развитую картину заката в I строфе с вещественным представлением «вечернего ветра», проскальзывающим в беглой формуле во вступительном стихе II строфы и с отсутствием всяких ассоциаций с внешней обстановкой в III. Зрительные образы конкретного характера в I строфе и метафорического во II («темные пути») в III строфе сменяются представлениями слуховыми: *horch, Schall, Wassergerinn, Worte*. В III строфе связанность стихов между собой еще больше, чем в предыдущей. В декламации вполне отделенным мелодически и паузально (пауза в 1,3″ при средней величине межстиховой паузы для III строфы в 0,8″) от остальных остается только 1-й (15-й) стих. Интонационно он повторяет вступительный стих (вернее, речевое полустишие вступительного стиха) II строфы, но звучит несколько сильнее. 2-й (16-й) стих, несмотря на понижение голоса в конце его, примыкает тесно к последующему благодаря повтору слова *Schall*, в декламации представляющего две последовательные ступени восходящего динамо-мелодического движения. Кульминация, расположенная в начале 6-го стиха (как и в I строфе), подготавливается уже со второго полустишия 2-го (16-го) стиха путем последовательного, частью скачкообразного (ср. мелодический подъем от 1-го *Schall* ко 2-му и динамический от *Wassergerinn*

к *Worte*) подъема мелодических и динамических вершин: создается отчетливое впечатление восходящей мелодики и динамического crescendo. С этого же момента явственно увеличивается как общая эмоциональная, так и артикуляторная напряженность речи. Подготовка занимает, таким образом, 3 ½ стиха. Непосредственно подготовительный 5-й (19-й) стих отмечен густотой динамических акцентов, захватывающих частью безударные слоги, частью маловесные односложные слова (см. акцентную транскрипцию). Восходящая динамо-мелодическая фигура конца 5-го (19-го) стиха представляет собой неоконченную интонацию и вызывает ожидание завершения. Это ожидание разрешается в кульминационной точке. Фоническая корреспонденция конца 5-го и начала 6-го стиха (*ein* — *Kein*) усиливает связь между стихами. Таким образом создается интонационное enjambement, близко напоминающее кульминацию I строфы. Последний стих III строфы в отношении лексическом почти буквально повторяет последний стих II строфы. Они очень сходны и по интонационной конфигурации: главное различие между ними состоит в том, что кадансирующий, последний стих II строфы более простой и более плоский по своей линии, чем 6-й стих III строфы, начало которого является ее кульминацией. Во II строфе уже к концу 5-го стиха было заметно некоторое ослабление артикуляции. В III строфе даже последний стих — по крайней мере в начале своем — звучит очень напряженно. Сама кульминация выделена и мелодически, и динамически — это наиболее высокая и наиболее сильная точка всей строфы; отчасти она отмечена и растяжением гласного. Последнее обусловлено, впрочем, скорее просто кадансирующим характером стиха, звучащего плавно с замедлением на дифтонгах *ei* (как и во II строфе), с задержанием на *r* в слове *Erbe*. Все же кульминация III строфы бледнее по общему впечатлению, чем кульминации других строф — по-видимому, благодаря тому, что она не представляет собой самостоятельного семанто-фонического целого, чем обусловлено и отсутствие паузы после нее. Раздел стиха посредине связан с крепким приступом к начальному гласному слова *ein*. Неровности в темпе — напр., ускорение от длительного 2-го (16-го) стиха (5,6″) к 4-му (18-му), самому короткому стиху всей композиции (3,4″), — частые перерывы движения довольно резкими

паузами, делящими стих на неравные периоды (2 стиха подряд с паузой в 1-й стопе — 17-й и 18-й), обилие усиленных динамических ударений (см. акцентную транскрипцию) и метрическая неправильность 17-го стиха — все это придает III строфе более нервный, взволнованный характер сравнительно с предшествующими. Способы акцентуации здесь усложняются: в начале строфы акценты напоминают тяжелые патетические акценты II строфы (portamento); такие слова, как *Lebens Gewinn* (18) или *Keiner* (20) отличаются более плавной акцентуацией, напоминающей I строфу, что стоит в связи с экспрессивным растяжением гласных. Новый тип акцентов, введенный в III строфу, характеризуется силой и вместе краткостью ударного гласного — таковы, напр., отрывистые и очень энергичные акценты 19-го стиха. Таким образом, в этой строфе можно различить акценты по крайней мере трех видов.

Общая семантика *IV строфы* как бы развивает идею непрерывности человеческой жизни: дитя — звено в цепи поколений. «Берега» — господствующая метафора IV строфы, вновь возвращающая нас к образам природы, — носит вполне абстрактный характер. Смыкание прошлого с настоящим и будущим приводит к своеобразному лирико-патетическому утверждению жизни. В последнем непосредственном обращении к ребенку (*Mirjam!..*) слышится переизбыток глубоких и смешанных чувств. Волнение, спадающее уже в последнем речевом периоде (*Mein Kind!*), окончательно утихает в паузе, предваряющей пение. Заключительный припев (*Schlaf ein*), подчеркивающий стилистическую форму стихотворения — «колыбельной песни», — носит уже абсолютно спокойный, как бы внеэмоциональный характер. Переходим к более подробному описанию строфы.

В интерпретации Моисси прежде всего обращает на себя внимание 1-й (22-й) стих. О декламационном выделении метрически слабых слогов в начале и конце этого стиха, о метрических неправильностях первой его половины, мы говорили уже в разделе, посвященном метрике. Напоминаем, что по длительности своей он только на 0,1″ — 0,5″ короче 1-х стихов остальных строф, то есть стихов с пением, и приблизительно в 1 ½ раза превышает даже медленный кадансирующий речевой стих, напр., II или III строфы (13-й стих — 4,8″, 20-й — 5,5″,

22-й — 8,2″). Он выделяется особо интимными интонациями, и при том не напевного, а говорного характера. Его можно сравнить только со второй половиной рефренов (*Mein Kind! Schlaf ein*), с которыми он сближается по тембральной окраске и по конфигурации отдельных периодов. Весь стих распадается на 4 звена, разделенных довольно большими паузами и с особенно значительной паузой (1,4″) после 2-го звена, то есть в середине стиха. Акцентно-силлабическое строение звеньев до известной степени параллельно, поскольку все они двусложны (хотя слово *Mirjam* в обоих случаях содержит рудиментарный 3-ий слог *ri*) и несут главное динамическое ударение на 1-м и второстепенное на 2-м слоге. Начало стиха (*Schläfst du?*) напоминает первое *Du* в I строфе (стих 4-й), усложняя в основном очень близкий рисунок динамики и мелодики, причем в обоих случаях направление мелодической линии (восходящей) и динамической линии (нисходящей) противоположно. Сравнивая динамо-мелодическую конфигурацию первого звена со средним периодом рефренов (речевое *Mein Kind!*), констатируем, что извилистая восходящая мелодическая линия начала заключительной строфы является как бы зеркальным отражением более гладкой нисходящей мелодической линии в рефренах: на фоне одинаковой нисходящей динамики (см. особенно II рефрен — стих 14-й) это соответствие выступает особенно ярко. 3-е и 4-е звено стиха (второе *Mirjam! Mein Kind!*) параллельны по мелодике и взаимно противопоставлены по величине интервала и тесситуре: большой размах мелодического скольжения и относительно высокая (для начала строфы) тесситура сообщают 3-му звену более взволнованный характер. В то же время оно повторяет мелодическую фигуру кульминации II строфы (*Blinde* в стихе 12-м): однако резкие различия в силе, в тембровой окраске, в эмоциональном значении и композиционной функции препятствуют сопоставлению. 4-е звено по своей конфигурации тождественно со средними периодами рефренов. С другой стороны, во второй половине рассматриваемого стиха (*Mirjam! Mein Kind!*) декламационный рисунок аналогичен рисунку тех же слов в заключительном (28-м) стихе, но в последнем мелодическая кривая лежит выше уровня 4-го звена 1-го в строфе (22-го) стиха — приблизительно на высоте 1-го его звена, а также и динамическая кривая соответствующего отрезка 28-го стиха рас-

положена значительно выше и усложнена; кроме того, между этими двумя группами введена промежуточная, интонационно связующая ступень (*Mein Leben!*). В конце 1-го стиха строфы дано самое сильное во всем стихотворении понижение мелодической линии. Отчетливое понижение к концу стиха дано лишь в двух случаях — 1-м (22-м) и заключительном 7-м (28-м) стихах; к числу понижений, создающих раздел, надо отнести также падение мелодической кривой в середине 2-го (23-го) стиха. Со второй половины этого стиха (со слов *und tief*) начинается движение, непрерывно развивающееся (как в мелодике, так и в динамике) вплоть до кульминационной точки, расположенной в начале заключительного стиха, — следовательно, уже на протяжении 4 ½ стихов. По количеству втянутых в одно движение стихов эта строфа превосходит, таким образом, все предшествующие. Певческий рефрен отодвинут здесь к последней стопе заключительного стиха. Кульминация же падает на первое слово этого стиха (*Mirjam*): она вынесена, стало быть, за пределы строфы. Рефрен впервые теряет здесь свой обособленный характер и участвует в развитии общего движения строфы. Надо подчеркнуть, что, хотя последний рефрен выделен и в тексте особым словесным составом, выделение его в декламации путем присоединения к строфе, во всяком случае, не задано и должно рассматриваться как особенность данной декламационной композиции. Из 2-го (23-го) стиха в 3-й (24-й) имеем самый тесный декламационный enjambement: единственный раз во всей композиции межстиховая ритмическая пауза почти совершенно отсутствует, мелодия же продолжается почти с того же уровня — получается полное смыкание двух стихов, точнее, — второй половины 2-го стиха с первой половиной 3-го. Отсюда равномерное и почти не прерывающееся повышение обеих линий (мелодической и динамической) следует по полустишиям, на которые распадается каждый стих в результате уравнения длительности межстиховых и внутристиховых пауз: если оставить в стороне довольно продолжительную паузу после 1-го стиха строфы (0,9″), то средние цифры длительности пауз обоего рода окажутся равными (0,5″). 5-й (26-й) стих чрезвычайно напоминает 5-й же стих III строфы (19-й), но здесь он лишь предпоследний перед кульминацией стих. Там же — непосредственно подготовительный: все речевое движе-

ние, а значит — и подготовка к кульминации, развертывается в IV строфе шире. Голос декламатора звучит со все возрастающей напряженностью, общий тон становится все патетичнее, нейтрализуя вопросительную интонацию во второй половине 5-го стиха (*Wer fühlt sich allein!*). Артикуляция приобретает особую напряженность с конца 4-го (25-го) стиха (*Stolz*) вплоть до кульминации, откуда — еще в пределах кульминирующего слова (с конца первого ударного гласного) — начинается очень быстрое разрешение интонационного и артикуляторного напряжения на двух ступенях (*Mein Leben! Mein Kinд!*). Последние, поющиеся слова *Schlaf ein* служат полным кадансом строфы и завершением всей композиции, придающим ей чрезвычайную стройность и законченность.

Богатству тона, сложности эмоциональной окраски строфы соответствует разнообразие способов акцентуации. В ней чередуются акценты разных типов: есть в ней акценты с вибрирующим растяжением гласного (26. *fühlt*, 27. *Du*, 27 и 28. *Leben* (3 раза), 27. *дein*, 28. *Mirjam*), энергичные, четкие и отрывистые (25. *Stolz*, 26. *alle* и др.), тяжелые патетические (25. *Väter*, 26. *allein*), мягкие лирические (22-й стих). Интересными особенностями отличается кульминационная точка. О необычном месте ее — в начале рефрена — уже было сказано. Мелодически она лежит выше кульминационных точек остальных строф, но ниже вершин подготовительных стихов в той же строфе (между мелодическими вершинами двух предшествующих стихов — 26. *fühlt*, 27. *Leben*). Динамически она, правда, сложна, и тоже слабее не только вершин подготовительных стихов (немного ниже динамической вершины 25-го стиха *Stolz*), но также и кульминации всех предшествующих строф, кроме кульминации II строфы, с которой она совпадает по силе. И тем не менее слово *Mirjam* безусловно является кульминацией IV строфы; мало того: оно наиболее сильное, то есть наиболее выделенное экспрессивно, наиболее впечатляющее слово всего стихотворения. По общему рисунку оно повторяет кульминации I и II строф, несколько усложняя динамическую сторону. Один из признаков доминирующей роли этого слова в строфе можно видеть в чрезвычайной его растянутости: оно занимает 1,4″, тогда как в начале строфы (стих 22-й) то же слово продолжалось в первый раз 0,6″, а во второй раз — 0,8″. Но главным фактором, бла-

годаря которому оно получает столь исключительное значение во всей композиции, служит, по-видимому, особая («темная») тембральная окраска, подчеркивающая сильный эмоциональный нажим на этом слове. Можно, пожалуй, сказать, что слово *Mirjam* последнего стиха — наиболее сложное интонационно слово, так как в нем декламатор синтезирует две контрастирующие окраски, которыми он пользовался до тех пор попеременно: интимно-лирическую и напряженно-патетическую.

5. ПРИНЦИПЫ ДЕКЛАМАЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ

Подводя итог произведенному обследованию, приходим к следующим выводам.

Интерпретация Моисси обнаруживает строгую согласованность декламационного произведения с художественной структурой стихотворения как такового. Все построение декламатора, равно как и эмоциональная окраска звучания, представляет собой раскрытие возможностей текста. Произнесение отличается строго ритмическим характером; метрические ударения систематически подчеркиваются; метрические неправильности текста, а также нарушения схемы, допущенные декламатором в экспрессивных целях, компенсируются особыми приемами распределения звучания во времени; стихи, обнаруживающие наиболее резкие уклонения от метрической схемы (стихи 9, 17, а также рефрены), использованы в качестве эмоционального фактора. Медленный темп[7] в связи с интонационным богатством и акцентной насыщенностью вызывает эффект сгущенной эмоциональности, столь характерной для всего декламационного произведения. Динамо-мелодическая композиция в интерпретации Моисси опирается не только на ударные слоги, но втягивает в общий рисунок большое количество безударных слогов, наделяя их значительным акцентным весом и сообщая им экспрессивную функцию[8]. Динамическая и мелодическая линии развиваются, в общем, в одном направлении. Резкое расхождение между ними (напр., первое *Du* и *nichts* в стихе 4-м, *Schläfst du* в стихе 22-м) ощущается как действенный экспрессивный прием. В интонационном построении широко использованы в качестве ступеней возрастающего или убывающего напряжения текстовые повторения и параллелизмы. Лирические и патетические факторы структуры стихо-

творения в интерпретации Моисси уравновешены с некоторым уклоном в сторону патетики. Впечатление общего композиционного равновесия, обусловленное песенной, куплетной формой, подчеркиваемой в декламации пением, достигается тем путем, что единая линия эмоционального напряжения развивается по строфам и получает полное разрешение сперва в каждой строфе, а затем в заключении всего стихотворения, причем заключительный каданс отличается чрезвычайной краткостью (один стих). Интонации рефрена, рассматриваемые сами по себе, обладают значительной эмоциональной насыщенностью; тем не менее, повторяясь без сколько-нибудь заметных интонационных изменений, они выполняют функцию нейтрализации эмоций. Введение симметрично расположенных певческих периодов в еще большей мере содействует тому же эффекту. Таким образом, все произведение в целом представляет единую линию развития, периодически прерывающуюся и создающую впечатление ступенчатого восхождения. Единство движения, едва намеченное в стихотворении постепенным нарастанием эмоционального напряжения и тематическим усложнением, в декламации Моисси приобретает гораздо большую выпуклость. Развитие общего движения, с одной стороны, опирается на известную композиционную схему, постоянную для всех строф, с другой стороны, осуществляется путем установления определенных отношений между строфами.

Каждая строфа начинается певческой анафорой, как бы стоящей на нулевой точке эмоционального напряжения. За ней следует спокойный период, постепенно сокращающийся из строфы в строфу и совершенно исчезающий в IV строфе (ср. в графике спокойные, тяготеющие к средней линии кривые начальных периодов первых трех строф). Сокращение вступительной части связано с увеличением длительности периода, подготовляющего кульминацию. В то же время подготовительный период, постепенно расширяясь, оттесняет кульминационную точку все дальше к концу строфы, вынося последнюю кульминацию за пределы строфы в рефрен (во II строфе *Blinde* в 5-м стихе, в III *Keiner* в 6-м, в IV *Mirjam* — первое слово IV рефрена); таким образом, в одно интонационное движение втягивается все бóльшее число стихов[9]. Расширение подготовительного периода сообщает движению строфы все более напряженный,

целеустремленный характер. Этим же объясняется постепенное сокращение числа завершенных, нисходящих интонаций; в потоке общего движения отдельные стихи сцепляются во все более тесные комплексы; паузы между отдельными акцентными периодами, повышая эмоциональность речи в сочетании с восходящей мелодизацией, не только не нарушают этого впечатления, но скорее усиливают эффект связности (прием интонационного enjambement[10]). Кульминационные точки образуют восходящую лестницу: каждая последующая кульминационная точка оказывается более действенной, чем предыдущая; это выражается, между прочим, в последовательном мелодическом повышении кульминаций (в I строфе *Schlaf* — si_2, во II строфе *Blinde* — $>do_3$, в III *Keiner* — $do\#_3$, в IV *Mirjam* — fa_3). Мелодический диапазон строф последовательно расширяется: с одной стороны, интервал между высшей и низшей точками в каждой последующей строфе значительнее, чем в предыдущей (в I строфе $>do_2$ — $>do\#_3$, во II $>la\#_1$ — $>do_3$, в III $>la_1$ — $do\#_3$, в IV $>la_1$ — $>sol\#_3$); с другой стороны, последовательно увеличивается из строфы в строфу интервал между вершинами акцентных групп и линией среднего тона. Та же картина наблюдается и в области динамики.

Каждая последующая строфа оказывается сложнее строфы, ей предшествующей: приемы, использованные в одной строфе, переносятся в следующую и осложняются новыми: так, напр., артикуляторная и тембральная напряженность, с особой отчетливостью наблюдаемая в кульминационных точках и непосредственно примыкающих к ней периодах, возрастает последовательно из строфы в строфу (ср., напр., кадансы II и III строф, почти тождественные по словесному наполнению): растяжение отдельных звуков в каждой последующей строфе приобретает благодаря участию артикуляторного фактора все большую напряженность; динамические ударения к концу стихотворения отягчают все большее количество безударных и слабоударных слогов (см., напр., по транскрипции во II строфе стих 12-й — *Bl"inд´e*, в III строфе стих 19-й — *gew"onn´en*, в IV строфе стих 22-й — два раза *M'irj`am*, стих 24-й — *Gew'esn´en*, *K"omm´enд´en*, стих 26-й — *"All´e,* стих 27-й — первое *L"eb´en*; ср. также густоту динамических ударений во II строфе — в заключительном стихе, в III строфе — в двух последних стихах и во всей IV

строфе): наконец, в двух последних строфах (стихи 19-й и 26-й) встречаются случаи резкого примыкания слогов (что стоит в связи с обилием односложных слов в тексте).

Эмоциональное содержание и напряженность акцентов также постепенно возрастают: акценты I строфы отличаются лирически мягким и плавным характером и падают преимущественно на растянутые гласные; со II строфы к ним присоединяются более суровые и резкие акценты на кратких слогах; для III строфы характерны тяжелые патетические акценты, захватывающие смежные с гласными сонорные согласные и предвосхищенные уже кульминацией II строфы (*Blinde*); наконец, IV строфа в более или менее последовательном порядке повторяет эмоциональную окраску акцентов всех предшествующих строф, с 5-го стиха (*fühlt*) присоединяя к ним новый вид акцентов, сгущающих патетическую окраску акцентов III строфы: усиление эффекта достигается путем тяжелого вибрирующего нажима на растянутых гласных; синтезирующий характер акцентуации слова *Mirjam*, помещенного в последней кульминации, был уже отмечен в описании IV строфы.

Кульминация строфы приходится всегда на начало стиха и во всех строфах, кроме III, выделена паузами. Постоянными признаками кульминации являются тембральная напряженность и значительное растяжение слога. На мелодической кривой она всегда занимает высокое положение, хотя не всегда оказывается мелодически высшей точкой строфы. То же относится и к динамическому ее положению, причем недостаточная ее интенсивность в IV строфе возмещается усложненностью динамической конфигурации. Динамо-мелодический рисунок кульминации обнаруживает во всех строфах значительное сходство. В известной мере это объясняется тем, что слово, помещенное в кульминации, всегда сочетает в себе момент высшего напряжения с моментом разрешения: в одних случаях это сочетание дается уже в пределах одного гласного (*Schlaf* в I строфе, *Mirjam* в IV), в других напряжение и разрешение распределяются на два слога (*Blinde* во II строфе и *Keiner* в III); во всех строфах, кроме III, где разрешение кульминирующего слова служит уже началом общего разрешения строфы, за кульминацией следует еще одна дополнительная ступень несколько ослабленного напряжения, с которой начинается каданс.

Динамо-мелодическая подготовка кульминации ведется путем последовательного подъема вершин по акцентным группам, разграниченным частыми паузами; подъем осуществляется одним из двух способов: в I строфе (5-й стих) значительные динамо-мелодические интервалы между вершинами, с одной стороны, и между ударными и безударными слогами, с другой, вызывают эффект толчкообразного движения: в остальных строфах подготовительный период представляет движение более плавное. Переход от подготовительного периода к кульминации также представлен двояко: во II строфе (стих 4-й) нисходящая интонация трех последних слогов подготовительного периода при переходе к кульминации создает впечатление резкого скачка вверх; в остальных строфах подготовительный период обрывается на высокой точке, вызывая ожидание завершения, — создается интонационное enjambement; предваряющая кульминацию пауза, обостряя ожидание, выполняет функцию торможения.

Таковы общие выводы, к которым приводит анализ данного декламационного произведения. В значительной мере они обнаруживают общие принципы декламации Моисси, поскольку о них можно судить на основании многочисленных граммофонных записей. В самой краткой формулировке они сводятся к следующему: раскрытие декламационных потенций поэтического произведения и творческое преломление заданных в нем моментов; четкость декламационной композиции; динамичность и эмоциональная насыщенность, введенная в рамки ритмического переживания.

ПОЯСНЕНИЯ К ГРАФИЧЕСКОЙ ТАБЛИЦЕ*

Графика** выражает звуковые отношения трех родов: распределение звучания во времени (темпоральные отношения), распределение отдельных его периодов по высоте (мелодика)

* Обоснование применяемой нами методики исследования см. в напечатанной в этом сборнике статье С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» (глава III).

** График реконструирован по подлиннику: ОР РГБ Ф. 948. К. 32. Ед. хр. 7. Л. 65—80. Технические сложности помешали воспроизвести утончения мелодической линии и передать в точности темпоральные отношения (длительность звучания отдельных слогов, пауз и т.д.), зафиксированные в оригинале. — *Сост.*

и по силе (динамика). Фактор голосового тембра, играющий в декламационной композиции Моисси весьма существенную роль, остался необозначенным.

Темпоральные отношения (пластинка слушалась при скорости вращения 80 оборотов в минуту) установлены на основании измерений при помощи секундомера. Измерялись длительности а) всего стихотворения (3′ 22″), б) отдельных строф, в) отдельных стихов, г) пауз межстиховых и внутристиховых, д) промежутков времени от одного метрического ударения до другого, е) темпорального положения слогов, динамически ударенных, но не облеченных метрическим ударением, а также точек, где мелодическая или динамическая кривая меняет направление. Опорными точками для измерения служили гласные (в длительных гласных — начало гласного). Длительность согласных, предшествующих ударному гласному (напр., *Schl* в слове *Schlaf*), по техническим причинам при измерении не была учтена. Соответствующие промежутки времени в таблице заполнены на основании данных о длительности согласных, какие можно найти в экспериментально-фонетической литературе; однако в описании эти цифры не приняты во внимание, что следует иметь в виду при оценке приводимых в нем цифровых данных. Места метрически ударенных гласных отмечены черными точками на средней линии (см. ниже); при помощи не зачерненных кружков обозначен ряд слогов, не несущих метрического ударения, но облеченных значительным акцентным весом. Паузы обозначены на графике разрывом кривых (мелодической и динамической); границы их отмечены двумя вертикальными черточками на средней линии; место межстиховых пауз заполнено, кроме того, знаком ∽. Мелодические и динамические отношения представлены в форме двух кривых, расположенных одна над другой: верхняя кривая (кривая *М*) выражает движение звуков по высоте (мелодику), нижняя кривая (кривая *Д*) — движение их по силе (динамику).

Мелодическая кривая строилась на основании слухового восприятия без помощи звукоизмерительных приборов. Сперва намечалась общая мелодическая конфигурация акцентного периода, затем сравнивались между собой высоты возможно большего числа слогов — притом в пределах не только данной строфы, но всего стихотворения. Данные, полученные

для первой строфы, были проверены при помощи дифференциальных камертонов; тем же способом установлены высоты кульминационных точек и диапазон строф; небольшие расхождения в нотациях, полученные при помощи обоих методов, не оказывают влияния на композиционную оценку мелодических отношений. Во всяком случае, основной задачей графики является изображение непосредственно слухового впечатления, создаваемого последовательностью интонационных рядов; как показало исследование *В.Е. Петерса*[11], это впечатление не всегда соответствует физической данности. С целью установления наибольшего соответствия между мелодической кривой и слуховым восприятием мелодики падение высоты на некоторых безударных слогах внутри дифтонгов обозначалось утончением линии; это делалось в тех случаях, когда слуховое восприятие отмечает лишь факт нисходящего движения и не учитывает его конечной точки. Слова, исполняемые пением, звучат октавой выше, чем речь. На графике они обозначены в той же октаве, но мелодическая кривая соответствующих периодов проведена пунктиром.

Тем же способом — определения общей конфигурации и сопоставления возможно большего числа отдельных точек — была выработана и динамическая кривая. Само собой разумеется, что по точности она значительно уступает мелодической. С точки зрения соответствия динамической кривой непосредственному восприятию два момента требуют оговорок. Во-первых, кривая выражает только слуховую сторону явления, насколько ее удалось абстрагировать от произносительной; между тем, в восприятии динамики речи фактор произносительной напряженности играет весьма значительную роль. Во-вторых, сила слогов, облеченных наименьшим акцентным весом, в восприятии нередко деформируется: так, напр., при общей тенденции периода к увеличению интенсивности звука маловесные слоги как бы захватываются общим течением и звучат сильнее, чем при изоляции их из потока речи; поэтому понижение силы звука в таких случаях обозначено утончением динамической линии.

Особо следует оговорить, что объектом сопоставления как с мелодической, так и с динамической стороны служили только гласные и наиболее подчеркнутые сонорные согласные. На графике же — с целью выражения непрерывности речевого

Схема 1. Декламационное строение стихотворения Бер-Гофмана «Schlaflied für Mirjam» в исполнении А. Моисси

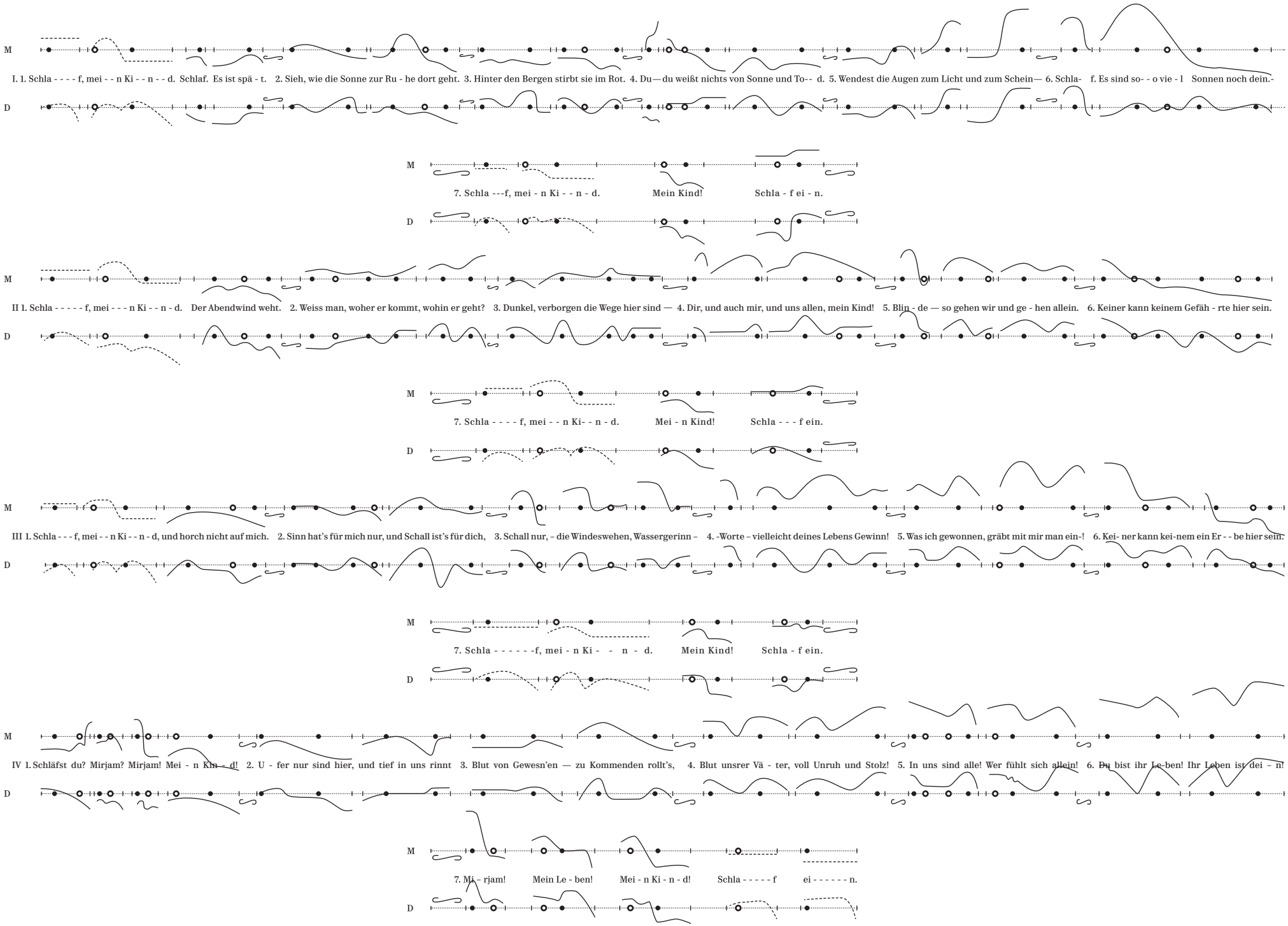
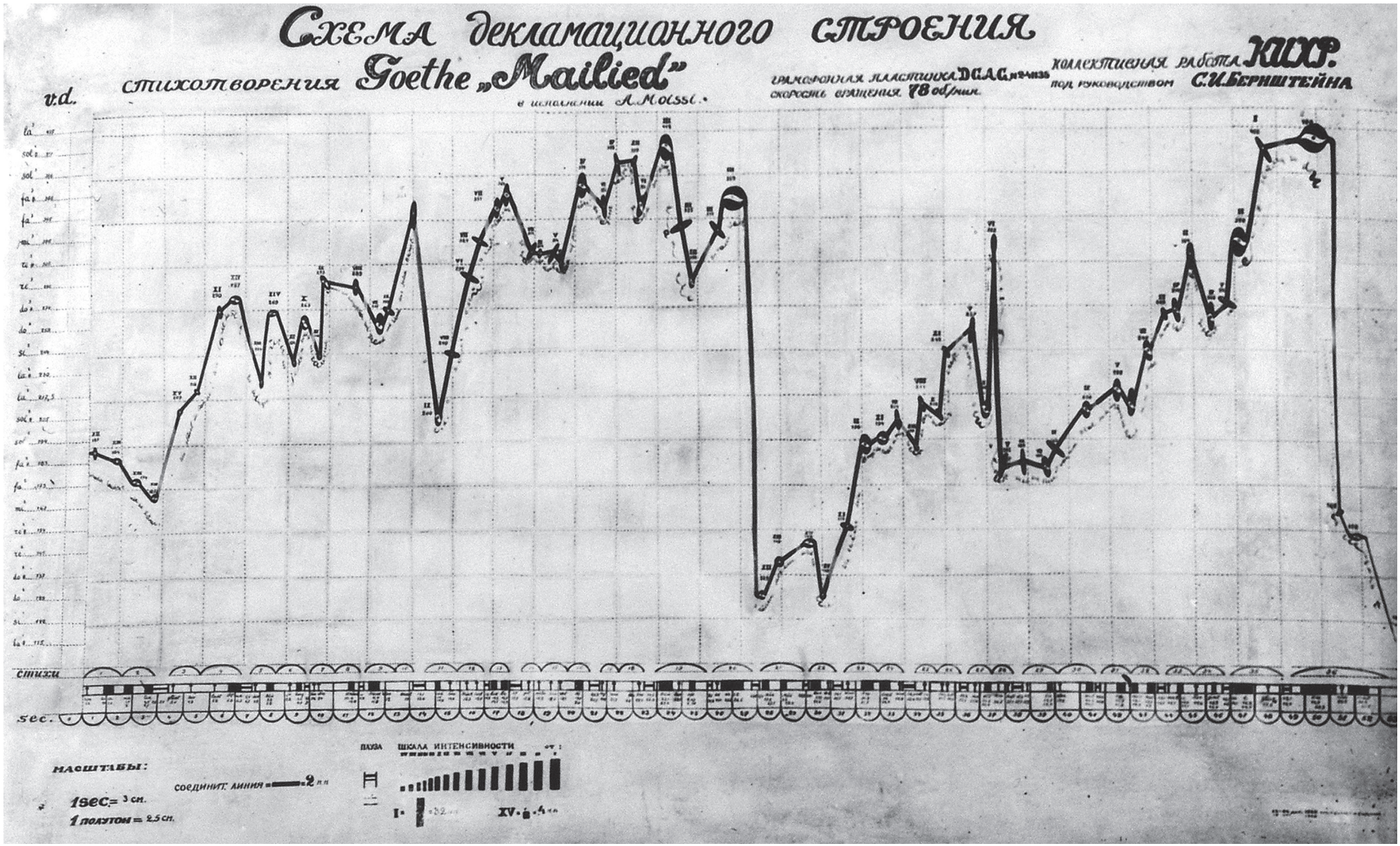


Схема 2. Декламационное строение стихотворения Гёте «Mailied» в исполнении А. Моисси



потока, с одной стороны, и установления, насколько возможно, точного соответствия между графической величиной разрыва кривой и длительностью пауз, с другой, — кривые, относящиеся непосредственно к высоте и интенсивности гласного или сонорного согласного, распространены также и на точки абсциссы, занятые по времени следующими за ними согласными (так, напр., в слове *Kinд* мелодическая и динамическая линии, фиксирующие непосредственно звукосочетание *in*, продолжены и на отрезок абсциссы, принадлежащий конечному согласному слова).

Для облегчения ориентировки в кривых и, главным образом, для сопоставления отдельных строк графики (каждая строка соответствует строфе или рефрену) — для всего стихотворения установлена условная средняя линия, пересекающая мелодическую и динамическую кривые. Она выбрана по признаку приблизительного совпадения мелодики и динамики в начальных периодах 2-х (первых полных речевых) стихов I и III строф. Средняя линия проведена на уровне слова *Sinn* во втором из указанных периодов (16-й стих — 2-й стих III строфы); с ним совпадает (мелодически и динамически) ударенный слог *Dunkel* (в 3-м стихе II строфы — 10-м стихе по общему счету); начало 2-го стиха I строфы — слово *Sieh* — расположено чуть выше. Абсолютная высота средней линии — 206 v.d., т.е. >sol#^{2}.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Материалом описания служит граммофонная пластинка Deutsche Grammophon-Aktien-Gesellschaft, «GRAMMOPHON» № 41024. Описание является коллективной работой КИХРа. Графическая таблица составлена З.М. Задунайской и Л.А. Самойлович-Гинзбург под руководством С.Г. Вышеславцевой, которой принадлежит и самый текст описания. В измерениях временных отношений принимала участие также С.П. Гуйма. Таблица была тщательно проверена и исправлена при содействии З.М. Задунайской и Л.А. Самойлович-Гинзбург, редактором сборника [С.И. Бернштейном. — *Сост.*], сделавшим также многочисленные дополнения к описанию и сформулировавшим выводы.

2 Печатного текста стихотворения в распоряжении авторов не было. Текст был первоначально записан на основании граммофонной пластинки.

Текст дан в форме акцентной транскрипции декламационной речи Моисси с применением следующих условных знаков. Пауза, принятая за норму, обозначена вертикальной чертой, более длительная пауза — двумя вертикальными чертами; пунктирная вертикальная черта обозначает акцентный раздел при отсутствии отчетливо воспринимаемой паузы. Динамическое ударение, ощущаемое как нормальное ударение семантически полновесного слова, изолированного из контекста, обозначено вертикальной черточкой перед гласным (ˈ), усиленное ударение — двумя вертикальными черточками (ˈˈ), ослабленное — грависом (ˋ), чрезвычайно ослабленное — акутом (ˊ). Долгота звука обозначена двоеточием после буквы, сверхдолгота — двумя двоеточиями, полудолгота — точкой сверху после буквы, причем не различена долгота фонематическая и долгота декламационно-экспрессивная; следует отметить, что, в отступление от правил немецкой разговорной речи, декламация Моисси широко применяет долгие согласные (преимущественно сонорные). Апостроф (ʼ) обозначает гортанную смычку (*Knack-Laut*) перед гласным, обратный знак (ʻ) — аспирацию (придыхание) после согласного; гортанные смычки и аспирации отмечались только в наиболее явственных случаях. Сочетания букв, выражающие один звук (*ch*, *sch*, аффриката *ts*, дифтонги, сочетание *ie*, сочетания гласных букв с последующей буквой *h*, двойные написания согласных), отмечены графически сближением букв в печатном тексте. Более детальная фонетическая транскрипция (различение открытого и закрытого качества гласных — за исключением случаев, где сохранение открытого качества гласного при долготе или полудолготе отмечено курсивным шрифтом, — различение *Ich-Laut* и *Ach-Laut*, переднеязычного *n*, обозначение заглушения согласных, различных значений буквы *s*, деталей произношения дифтонгов, качества гласного *e* в безударном положении, который у Моисси при медленном темпе декламации подвергается редукции далеко не во всех случаях, где она ожидается согласно орфоэпическим правилам, и т.д.) не была применена, так как, с одной стороны, представила бы затруднение для многих читателей, а с другой — едва ли прибавила что-либо особенно существенное к характеристике художественной структуры рассматриваемого декламационного произведения.

Уже по окончании работы текст [стихотворения Бер-Гофмана. — *Сост.*], перепечатанный на

машинке, был любезно прислан нам из Берлина доктором Эрихом Драхом. Это дало нам возможность исправить в нашем тексте мелкие ошибки, допущенные нами при слушании. Что же касается изменений, внесенных в текст декламатором, то их мы оставили неприкосновенными.

Пунктуация нашего текста ориентируется на декламационное интонирование Моисси. Сличение пунктуации текста, присланного д-ром Драхом, с акцентным членением декламации показывает, что Моисси интерпретировал текст в направлении повышенной эмоциональности и максимальной расчлененности: резкие интонационные разделы нередко соответствуют слабому знаку препинания — запятой — или отсутствию всякого знака.

3 Подробнее см. в описании отдельных строф.

4 Ср. повторение комплекса *Schlaf, mein Kind*, играющее существенную композиционную роль (ср. также 2-е *schlaf* в 1-м стихе; начальное *Schlaf* в 6-м стихе, сообщающее I строфе, до известной степени кольцеобразное построение; вариацию строфической анафоры заключительной строфы и в форме *Schläfst*: словосочетание *schlaf ein* в 3-м периоде рефрена; словосочетание *mein Kind* во 2-м его периоде); почти тождественные по словесному наполнению заключительные стихи II и III строф (*Keiner kann keinem* <...> *hier sein* и повторение слова *Sonne* в 2-м, 4-м и 6-м стихах I строфы; корреспонденцию *Der Abendwind weht* в 8-м стихе и *Windeswehen* в 17-м; акцентно-силлабическую и фоническую корреспонденцию слов *Dunkel* и *Blinde* в началах 10-го и 12-го стихов; повторение глагола *gehen* (3 раза) в разных формах в стихах 9-м и 12-м; дважды встречающиеся сопоставления слов *alle* и *allein* в стихах 11-м и 12-м и в стихе 26-м; корреспонденцию *hier — Dir — mir — wir* в стихах 10-м — 12-м и *mir — hier* в стихах 19-м и 20-м; корреспонденцию *mich — mich — dich* в стихах 15-м и 16-м; повторение слова *Schall* в стихах 16-м и 17-м, слова *nur* в тех же стихах; анафору слова *Blut* в стихах 24-м и 25-м; словосочетания *ihr Leben* в стихе 27-м, с которым ср. *Lebens* в стихе 18-м *u mein Leben* — в стихе 28-м; соответствие *Gewinn* в 18-м стихе и *gewonnen* — в 19-м; соответствие *Kind — wind* в стихе 8-м, *Windes — Gewinn* в стихах 17-м — 18-м и *Kind — sind — in — rinnt — In — sind* в стихах 22-м, 23-м и 26-м; и др. В декламации Моисси все эти соответствия ярко выделяются благодаря напряженной артикуляции. Особому выделению подвергаются сонорные согласные.

5 Различие в метрической схеме I строфы, с одной стороны, и II и III, с другой, зависит от ударности или безударности первого слога следующей фразы.

6 За норму длительности в каждой строфе принято среднее арифметическое длительности пяти стихов (2—6).

7 Средняя длительность слога, выведенная из суммы длительностей отдельных стихов — иначе из общей длительности стихотворения за вычетом длительности межстиховых пауз — около 0,5″.

8 Ср. у Эд. Сиверса (*Sievers Ед.* Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912. S. 66. По-русски — *Коварский Н.* Мелодика стиха // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 29) соображения по вопросу о «специфических носителях мелодии».

9 Вступительная, I строфа представляет исключение (кульминация *Schlaf* в 6-м стихе), — по-видимому, в связи с особенно спокойным характером движения; период, непосредственно подготовляющий кульминацию, занимает только один 5-й стих.

10 См.: *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 37.

11 *Peters W.E.* Die Auffassung der Sprechmelodie. Leipzig, 1924.

Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения

С.И. Бернштейн

Статья публикуется по подлиннику: ОР РГБ Ф. 948. К. 27. Ед. хр. 1. Л. 65—207. Сохранившиеся черновики содержат записи С.И. Бернштейна, относящиеся как к концу 1920-х годов, так и ко второй половине 1930-х годов и к послевоенным годам. Из-за чернового характера текста и наличия повторов представленная в этом издании статья является укороченной версией, в которой фрагменты рукописи объединены тематически для создания единой структуры текста. При этом бóльшее внимание было уделено следующим темам: сравнение и анализ художественных декламационных интерпретаций стихотворения И.В. Гёте «Mailied» («Майская песня») в исполнении А. Моисси и Л. Вюльнера, а также разработка типологической классификации декламационных стилей актеров. Пропуски отмечены многоточиями в угловых скобках. Текст в квадратных скобках принадлежит составителю сборника В. Шмидту. Граммофонные записи анализируемых в этой статье декламационных произведений см.: https://epub.uni-regensburg.de/36454 — *Сост.*

В предлежащей работе я ставлю себе двоякую задачу: 1) применить к анализу словесно-художественного произведения некоторые общие принципы, формулировка и теоретическое обоснование которых лежат за пределами этой статьи[1]; 2) проследить на конкретном примере те трансформации, каким подвергается стихотворение в художественной интерпретации, т.е. при перенесении его в другую словесно-художественную плоскость путем замены данного в нем словесного материала другим словесным материалом. [В этом случае художественной интерпретацией является] декламация, замена неозвученного материала языковой системы звучащей материей языка. <...> Материалом для анализа первичного словесно-художественного произведения послужит стихотворение Гёте «Mailied», для анализа декламационного произведения — интерпретация этого стихотворения в двух исполнениях — Моисси и Вюльнера. <...>

1. Текст стихотворения[2] Mailied[3]

I. 1. Wie herrlich leuchtet
2. Mir die Natur!
3. Wie glänzt die Sonne!
4. Wie lacht die Flur!

II. 5. Es dringen Blüten
6. Aus jedem Zweig
7. Und tausend Stimmen
8. Aus dem Gesträuch.

III. 9. Und Freud und Wonne
10. Aus jeder Brust.
11. O Erd', o Sonne!
12. O Glück, o Lust!

IV. 13. O Lieb', o Liebe!
14. So golden schön,
15. Wie Morgenwolken
16. Auf jenen Höhn!

V. 17. Du segnest herrlich
18. Das frische Feld,
19. Im Blütendampfe
20. Die volle Welt.

VI. 21. O Mädchen, Mädchen,
22. Wie lieb' ich dich!
23. Wie blinkt dein Auge![4]
24. Wie liebst du mich!

VII. 25. So liebt die Lerche
26. Gesang und Luft,
27. Und Morgenblumen
28. Den Himmelsduft,

VIII. 29. Wie ich dich liebe
30. Mit warmem Blut,
31. Die du mir Jugend
32. Und Freud und Mut

IX. 33. Zu neuen Liedern
34. Und Tänzen gibst.
35. Sei ewig glücklich,
36. Wie du mich liebst!

2. Согласно методологическим принципам, положенным в основу анализа, художественная форма подлежит рассмотрению с двух точек зрения: в динамическом плане, как композиция, и в статическом плане — как эмоциональная окраска. С этих двух точек зрения оцениваются все факторы стихотворной структуры как во внутреннем своем строении, так и во взаимоотношении, — тематика, синтаксис, семантика, лексика, ритмика и качественная сторона звуков.

3. Анализ композиции стихотворения удобнее всего будет начать с тематической его стороны. <...>

Стихотворение представляет собой лирический монолог. Монологическая форма выражена словесно при помощи грамматических категорий 1-го и 2-го лица (2. *Mir*, 17. *Du segnest*, 22. *Wie lieb' ich dich*, 23. *Wie blinkt dein Auge*, 24. *Wie liebst du mich*, 29. *Wie ich dich liebe*, 31-34. *Die du mir... gibst*, 35. *Sei... glücklich*, 36. *Wie*

du mich liebst). В плоскости общей концепции это обстоятельство вызывает образ «лирического героя», в плоскости композиции — конкретизирует эмоциональное движение как процесс, локализованный в индивидуальном сознании субъекта, в уста которого вложено высказывание.

Тематическое движение стихотворения характеризуется как последовательное восхождение от более абстрактных переживаний, общих субъекту с остальным человечеством, к переживаниям более индивидуального характера. Содержание первых трех строф составляет эмоциональное созерцание природы, окрашенное самосознанием говорящего (*Wie herrlich leuchtet* / *Mir die Natur*), но в то же время и чувством принадлежности к обширному коллективу (*Und Freud und Wonne* / *Aus jeder Brust*). Строфы IV—V представляют собой риторическое обращение к любви. Они служат переходом к строфам VI—IX, где «герой» обращается к своей возлюбленной и говорит уже не о любви вообще, а о вполне индивидуализированном ее переживании. Так определяются три тематические части. Единство каждой из двух последних частей поддерживается грамматическим обращением в первом стихе (13, 21). Однако намеченное членение затушовано при помощи сложной системы отношений между частями и отдельными их периодами.

Так, 2-я часть тесно примыкает к первой в силу параллелизма двух последних стихов 1-й части и 1-го стиха 2-й. Ряд возгласов — 11. *O Erd', o Sonne!* — 12. *O Glück, o Lust!* — 13. *O Lieb', o Liebe!* — составляет как бы непрерывный восходящий ряд номинативных восклицательных предложений. Лишь регрессивно, с началом следующей строфы, содержащей в 1-м стихе личное местоимение и глагольную форму 2-го лица (17. *Du segnest...*), последний возглас переосмысляется как обращение. Начало 3-й части отмечено параллелизмом 1-го ее стиха (21. *O Mädchen, Mädchen*) с 1-м стихом 2-й части (13. *O Lieb', o Liebe!*); но параллелизм последнего с двумя заключительными стихами 1-й части вызывает параллелизм между концом 1-й части и началом 3-й; этим ослабляется анафорическое сопоставление 2-й и 3-й частей, а тем самым и разграничение частей. В результате, 21-й стих, сообщающий единство всей 3-й части и в этом смысле в ней доминирующий, как бы продолжает восходящее движение, предшествующими точками которого служат стих 13-й, скреп-

ляющий всю 2-ю часть, и стихи 11—12, замыкающие 1-ю часть. Таким образом, единство восходящего движения всего стихотворения, намеченное уже тематикой, поддерживается организацией пограничных периодов. Начало 3-й части обнаруживает еще одно соотношение, подкрепляющее членение: это параллелизм первых строф 1-й и 3-й части: каждая из этих строф содержит 3 восклицательных предложения с анафорическим *Wie*; но неодинаковость их строфического расположения (стихи 1, 3, 4 — 22, 23, 24) ослабляет действенность параллелизма; зато веским приходится признать семантическое, синтактическое и силлабо-фонетическое соответствие 3-ьих стихов I и VI строфы: *Wie glänzt die Sonne! — Wie blinkt dein Auge!* (фонетически ср. *Wie glänzt — Wie blinkt*) — особенно на фоне скрытой здесь узуальной метафоры «взор возлюбленной» — «солнце». <...>

Таким образом, с тематической стороны стихотворение делится на 3 части (строфы: I—III, IV—V, VI—IX), явственно обнаруживающие последовательный переход от общего к индивидуальному. Граница между 2-й и 3-й частью является более резкой, чем граница между первыми двумя частями. Средняя часть служит скорее соединительным звеном между двумя крайними, чем самостоятельным отделом. <...> Итак, с точки зрения композиционного движения тематика дает непрерывное восхождение по трем ступеням, менее интенсивное при переходе от первой ступени ко второй, более интенсивное в конце стихотворения.

Тематическое единство стихотворения обнаруживается, с одной стороны, в монологической форме; личность «лирического героя» служит фактором единства. С другой стороны, тесно связанная с тематикой предметная эмоциональная окраска остается единообразной на всем протяжении стихотворения.

Показателем ее служит, по преимуществу, словесная тематика — номинативные значения лексем. В этом плане характерны прежде всего наименования эмоций, щедро рассыпанные в стихотворении. Сюда относятся существительные «Freud» (9, 32), «Wonne» (9), «Glück» (12), «Lust» (12), «Liebe» (2 раза в ст.

13-м), «Mut» (32), глагол «lieben» (ст. 22, 24, 25, 29, 36), а также глаголы, косвенно свидетельствующие об определенных эмоциях, — «lachen» (4) и «segnen» (17).

В качестве названия эмоционального состояния употреблено также существительное «Jugend» (31). Следующую группу составляют существительные, выражающие тему песни — «Lieder» (33), «Gesang» (26), «Stimmen» (7) — и пляски — «Tänze» (34); тема песни сочетается с темой птицы, хотя название птицы встречается только раз — «Lerche» (25). Видную роль играет тема сияния, блеска, данная в глаголах «leuchten» (1), «glänzen» (3), «blinken» (23), в существительном «Sonne» (3, 11) и, пожалуй, в прилагательном «golden» (14). Тема цветов и благоухания дана в существительных «Blüten» (5), «Blütendampf» (19), «Morgenblumen» (27), «Himmelsduft» (28). Тема утра мелькает в сложных существительных «Morgenwolken» (15) и «Morgenblumen» (27). Тема страсти намечается в существительном «Blut» (30), усиленном эпитетом «warm», в глаголе «dringen» (5). Тема полноты сквозит в употреблении прилагательных «jeder» (6, 10), «voll» (20), наречия «ewig» (35) и числительного «tausend» (7).

Таким образом, предметно-эмоциональная окраска стихотворения определяется эмоциями восторга, радости, любви, бодрости. В соответствующем окружении приобретают эту окраску и нейтральные в эмоциональном отношении слова.

Отмечаем, наконец, эмоциональные оценки, выраженные в наречиях и прилагательных — «herrlich» (1, 17), «schön» (14), «frisch» (18), «warm» (30), «glücklich» (35). <...>

Показателем [эмоциональной окраски стихотворения в ее беспредметных признаках] служат эмоциональные моменты в строе высказываний. Деление предложений на повествовательные, вопросительные и восклицательные лишь частично совпадает с той классификацией, какая нужна для этой цели. В самом деле, с точки зрения эмоциональной окраски, отчетливыми классификационными признаками обладают два крайних члена этого ряда — предложения восклицательные, с одной стороны, и повествовательные, с другой: они взаимно противопоставляются как высказывания эмоциональные и высказывания рассудочные, или, точнее, характеризируемые отрицательным признаком отсутствия грамматических

признаков эмоциональности. Вопросительные предложения, всегда содержащие рудимент эмоциональности, тем не менее, распределяются в зависимости от характера вопроса по двум намеченным рубрикам. К этому следует прибавить, что прямое отношение между двумя классификациями — трехчленной и двучленной — нередко нарушается несоответствием между языковой формой и психологическим содержанием высказывания: нередко предложение, не содержащее — по крайней мере в письменной форме — признаков эмоциональности, оказывается в связи контекста эмоционально насыщенным, и только в озвученной форме эта эмоциональность приобретает в интонации языковое выражение.

Признаки эмоционального строя высказываний могут быть выражены различным образом: частью путем формальных лексических знаков, каковы «восклицательные слова» и междометия, частью средствами чисто синтаксическими, без помощи лексики, частью удвоением (или даже утроением) отдельных слов, частью, наконец, при помощи восклицательного знака, служащего графическим эквивалентом эмоциональной интонации.

В тексте рассматриваемого стихотворения мы находим прежде всего ряд предложений, открываемых восклицательным наречием «Wie» (стихи 1—2, 3, 4, 22, 23, 24). Эти предложения группируются в двух строфах — в начальной строфе стихотворения и в начальной строфе 3-й его части. Такое размещение ставит эти эмоциональные предложения в связь с композиционным членением стихотворения, и это обстоятельство в сочетании с естественным анафорическим положением слова, служащего знаком эмоциональности, увеличивает их весомость. Вторичным, уже чисто синтактическим средством выражения эмоциональности в этих предложениях служит обусловленная применением наречия «Wie» препозиция сказуемого.

Другой тип эмоциональных высказываний, выраженных также при помощи формально-лексических средств, представляют номинативные словосочетания и обращения, открываемые междометием «O» (по 2 предложения в стихах 11 и 12, стихи 13 и 21). Почти все случаи применения этого междометия расположены компактной группой в конце III и в начале IV строфы, т.е. на границе между 1-й и 2-й частями стихотво-

рения. Единственный случай его употребления вне группы — в стихе 21-м — падает на начало 3-й части. Стало быть, и здесь эмоциональный строй предложений связан с композицией. Если прибавим к этому явственность параллелизма синтаксического и метрического и, в частности, положение междометия во всех случаях перед существительным, то увидим, что эмоциональность и в этом ряде предложений оказывается подчеркнутой.

Обилие открытых словосочетаний и безглагольных предложений с опущением словесного выражения для одного из главных членов суждения (стихи 7—8, 9—10, 14—16, 19—20, 27—28) является чисто синтактической формой выражения эмоциональности. К этой же чисто синтаксической рубрике отнесем и заключительное двустишие, где эмоциональность выражена повелительным наклонением глагола.

Удвоение слова находим в стихах 13 и 21, т.е. в начальном стихе 2-й части и в начальном стихе 3-ей части. Если присоединим к перечисленным случаям своеобразный способ сочетания членов в периоде VII и VIII строф, который мы определим ниже как своего рода инверсию, то увидим, что во всем стихотворении, содержащем 20 более или менее обособленных синтаксических целых, найдется всего одно — в стихах 5—6, — лишенное явственного фразового выражения эмоциональности. Однако в силу тесной связи его с двумя последующими двустишиями оно объединяется с ними в обширное открытое словосочетание, создающее эмоциональное нарастание.

Приведенный обзор эмоциональной семасиологизации строя высказываний приводит к выводу, что стихотворение на всем своем протяжении обнаруживает значительную эмоциональную насыщенность.

4. Анализ структуры стихотворения неизбежно предполагает сопоставление его синтактического строя со стиховой и строфической организацией: синтаксис, тематика и строфика в равной мере служат основными факторами членения и объединения сукцессивно воспринимаемой словесной массы. Соотношение строф и их элементов с синтактическими единствами на протяжении всего стихотворения требует систематического обзора.

Стихотворение состоит из 9 четверостиший 2-стопного ямба с чередующимися женскими (нечетными) и мужскими (четными) окончаниями. Рифмуют только мужские (четные) стихи; рифмовка как четных, так и нечетных стихов встречается только в одной строфе — III (*Wonne — Brust — Sonne — Lust*), т.е. в заключительной строфе 1-й части. Систематичность чередования женских и мужских стихов, подкрепленная систематическим проведением описанной системы рифмовки, естественно, вызывает расчленение строфы на 2 полустрофы — на 2 двустишия. Составление этих строфических единств с синтактическими приводит к следующим результатам.

В I строфе 1-е двустишие заполнено одним предложением (*Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur!*); каждый из стихов 2-го двустишия представляет собой отдельное предложение (*Wie glänzt die Sonne! / Wie lacht die Flur!*); все 3 предложения построены параллельно, но параллелизм между двумя последними является более полным и поддерживается силлабо-лексическим составом стихов:

⏑̆|–|⏑|–⏑
⏑̆|–|⏑|–

таким образом, 2-е двустишие отчетливо противопоставляется 1-му. Во II строфе противопоставление двустиший поддерживается 1) тем, что 1-е содержит полное предложение (*Es dringen Blüten / Aus jedem Zweig*), а 2-е — ассоциативно присоединенное к нему словосочетание (*Und tausend Stimmen / Aus dem Gesträuch*); 2) синтактический параллелизм попарно между нечетными и четными стихами: 1-ый стих содержит сказуемое и подлежащее (*Es dringen Blüten*), 3-й — 2-е подлежащее с предшествующим количественным определением (*Und tausend Stimmen*); 2-й и 4-й стихи содержат комплексы дополнения с предлогом «aus» (*Aus jedem Zweig / Aus dem Gesträuch*). III строфа членится на двустишия столь же отчетливо: в 1-ом двустишии находим законченное субстантивное предложение (*Und Freud und Wonne / Aus jeder Brust*), допускающее, как было уже отмечено, и другое истолкование — в качестве 3-го члена открытого словосочетания; 2-е двустишие состоит из двух параллельно построенных стихов: каждый стих содержит по 2 кратких номинативных предложения (*O Erd', o Sonne! / O Glück, o Lust!*); очевиден и силлабо-лекси-

ческий параллелизм между стихами 2-го двустишия. В IV строфе наблюдается расхождение между синтаксисом и строфикой: 1-й стих (*O Lieb', o Liebe!*) представляет собой вполне обособленное обращение; ему противопоставляются 3 следующих стиха, образующие синтактическое целое, внутри которого последние два стиха составляют более тесное единство: 2-й стих, с одной стороны, и 2 последних, с другой, противопоставлены как члены сравнительного словосочетания (*So golden schön, / Wie...*), а 4-й стих (*Auf jenen Höhn*) заполнен комплексом атрибутивного дополнения к существительному, почти целиком заполняющему 3-й стих («Morgenwolken»). V строфа в общих чертах повторяет членение II: в 1-м двустишии полное предложение (*Du segnest herrlich / Das frische Feld*), во 2-м ассоциативно присоединенное словосочетание (*Im Blütendampfe / Die volle Welt*). В VI строфе членение на двустишия не находит столь твердой опоры в синтаксисе: обращение, занимающее 1-й стих (*O Mädchen, Mädchen*) относится к последующему стиху (*Wie lieb' ich dich!*) в той же мере, как и к обоим стихам 2-го двустишия (*Wie blinkt dein Auge! / Wie liebst du mich!*); однако создавшаяся инерция членения, с одной стороны, законченность смысла, достигаемая уже по окончании 1-го двустишия, с другой, вызывает и здесь — правда, менее яркий — эффект симметричного членения. VII строфа вновь повторяет тип членения, уже данный во II и V строфах: сочетание полного предложения с ассоциативным словосочетанием; особенно близко напоминает она II строфу: в 1-м стихе — сказуемое и подлежащее (*So liebt die Lerche*), в 3-м — 2-е подлежащее (*Und Morgenblumen*); в четных стихах — прямые дополнения (*Gesang und Luft — Der Himmelsduft*). VIII и IX строфы членятся на двустишия с особой отчетливостью: 2-е двустишие VIII строфы (*Die du mir Jugend / Und Freud und Mut*) содержит начало определительного предложения к дополнению «dich», помещенному в 1-м двустишии (*Wie ich dich liebe / Mit warmem Blut*); незаконченность этого предложения в пределах строфы и синтактическая связь его с 1-м двустишием следующей строфы (*Zu neuen Liedern / Und Tänzen gibst*) регрессивно создает резкий разрыв между двустишиями; с другой стороны, 2-е двустишие заключительной строфы, содержащее самостоятельное синтактическое целое (*Sei ewig glücklich, / Wie du mich liebst!*) отрывается с особой резкостью от 1-го двустишия благодаря его тесной связи с предшествую-

щей строфой. Подводя итог сделанному обзору, заключаем, что 7 строф из общего числа 9-ти отчетливо расчленяются на двустишия не только по чисто строфическим, но и по синтактическим признакам, одна строфа — IV, открывающая 2-ю часть, представляет расхождение синтактического членения со строфическим, и одна строфа — VI, начинающая 3-ю часть, обнаруживает членение на двустишия в качестве незавершенной тенденции.

Совпадение строф, уклоняющихся от общего принципа членения, с границами тематических частей и отделов, подкрепляет сказанное о композиционном составе стихотворения.

5. До сих пор речь шла о конструктивной роли синтаксиса с точки зрения соотношения последовательных частей стихотворения. Такое рассмотрение можем охарактеризовать как точку зрения сукцессивности, лишенную, однако, динамического принципа. Ибо временная последовательность сама по себе еще не создает той игры напряжений и разрешений, которая характерна для всякого художественного произведения. Попробуем теперь подойти к композиционной роли синтактической структуры стихотворения с телеологической, динамической точки зрения, привлекая к анализу также метрические, фонические, лексические и тематические данные текста. <...>

Организация движения внутри частей характеризуется двумя признаками — отчетливостью разграничения мелких периодов и объединением их в более обширные группы, границы между которыми зыбки. Основным единством, совмещающим признаки относительной законченности ритмической, синтактической и смысловой, является двустишие. На двустишия стихотворение расчленяется по совокупности этих признаков почти без остатка. Лишь в отдельных случаях стихи образуют синтактические целые (стихи 3, 4, 11, 12, 13, 21, 22, 23, 24), но и тут они в большинстве группируются в двустишия. С другой стороны, членение двустиший на стихи поддерживается расположением синтактических членов внутри предложения; стиховой перенос (enjambement) встречается только один раз (стихи 1—2). Наконец, в нескольких стихах наблюдается расчленение на полустишия (более отчетливое — в стихах 11, 12, 13, 21, менее отчетливое — в стихах 9, 26, 32). Два стиха объединяются в двустишие либо путем синтактической связи, либо путем

синтактического параллелизма. Объединения первого рода находим в стихах 1—2, 5—6, 7—8, 9—10, 15—16, 17—18, 19—20, 25—26, 27—28, 29—30, 35—36, объединения второго рода — в стихах 3—4, 11—12, 23—24. Особо рассмотрим сочетания периодов в более крупные единства.

I строфа объединяет два двустишия по принципу синтактического параллелизма, при помощи которого предложение, заполняющее 1-е двустишие, сопоставляется с двумя последующими, распределенными по стихам предложениями. Формальной связи между I и II строфой не наблюдается.

II строфа объединяет два синтактически разграниченных словосочетания, распределенные по двустишиям, при помощи союза *Und*; значение его зыбко: текст допускает двоякое толкование: либо глагол *dringen* — сказуемое 1-го двустишия — относится и ко 2-му двустишию — и тогда строфа образует слитное предложение, либо 2-е двустишие представляет собой особое безглагольное предложение.

III строфа резко расчленяется на 2 двустишия, из которых 1-е вполне параллельно предыдущему, открывается тем же союзом, допускает те же два толкования и образует вместе с предшествующими двумя синтактическими единствами, занимающими II строфу, одно обширное открытое словосочетание; 2-ое двустишие III строфы состоит из четырех вполне параллельных номинативных восклицательных предложений, попарно сгруппированных по стихам; каждый стих представляет особую семантическую группу: в 1-м названы предметы внешнего мира (*Erd'*, *Sonne*), во 2-м — душевные состояния субъекта (*Glück*, *Lust*).

Композиционное движение 1-й части представляется в следующем виде. После вступительной I строфы, обнаруживающей восходящее движение незначительной амплитуды, начинается новое, более явственное, более развернутое восхождение на протяжении 6 стихов. Оно представляет собой дальнейшее развитие темы, изложенной в 1-м двустишии I строфы, и потому исходная точка его лежит выше исходной точки движения I строфы. Заключительное двустишие, представляющее собой краткое восходящее движение, воплощенное в ряде номинативных восклицательных предложений, является как бы эмоциональным синтезом напряжения, нараставшего на протяжении полутора строф, и потому несет функцию кульминации.

Таким образом, третье движение связано со вторым теснее, чем второе с первым; такое соотношение в значительной мере поддерживается строфическими условиями: конец первого движения совпадает с концом строфы, тогда как граница между вторым и третьим движением падает на середину строфы; строфическое объединение последней ступени второго движения с третьим является действенным связующим фактором. В результате, с намеченным членением 1-й части на 3 периода конкурирует членение на 2 периода (строфа I и строфы II—III) с кульминациями в 4-м и 12—13 стихах. Как при том, так и при другом членении каждая последующая кульминация оказывается выше предшествующей. Этим создается в 1-й части общая линия восходящего движения. Кульминационное положение 2-го двустишия III строфы подчеркнуто изменением системы рифмовки: в отличие от всех предшествующих (да и последующих) строф, где при чередовании женских и мужских клаузул рифмуют только мужские (четные) стихи, в этой строфе встречаем попарную рифмовку как мужских (четных), так и женских (нечетных) стихов (*Wonne* — *Brust* — *Sonne* — *Lust*). Наконец, существенное композиционное значение имеет связь этого двустишия со следующим стихом. Движение как бы переплескивается через тематическую границу и заканчивается в 1-м стихе 2-й части, который и служит окончательной его кульминацией; дальнейшие стихи 2-й части являются как бы разрешением напряжения, развивавшегося на протяжении 3 стихов — впрочем, разрешением далеко не полным: 2-я часть содержит, в свою очередь, ряд разнонаправленных движений, заканчивающихся кульминацией.

Среди факторов, создающих напряжение в 1-й части, особо следует обратить внимание на резкое нарушение метрической схемы во 2-м стихе (–◡◡– вместо ◡–◡–) и на несовпадение синтактического членения с метрическим (членением на стихи) и строфическим: пример enjambement первого рода находим в стихах 1—2, второго рода — в строфах II—III (причем последнее enjambement вызывает contre-rejet*, резко расчленяющее III строфу на две части); действенность первого

* «Наброс», начало фразы приходится немного раньше начала стиха. — *Сост.*

переноса несколько ослабляется указанным перемещением ударений, благодаря которому ямбическое движение с чрезвычайной плавностью переходит из 1-го стиха во 2-й, спаивая все двустишие в особенно тесное единство: женская клаузула 1-го стиха образует как бы первый слог третьего ямба, создавая для 1-го двустишия схему

◡–◡–◡–◡◡–,

вызывающую во 2-м стихе ощущение гиперметрии; так, тем или иным путем — на основе стихового переноса или метрического перебоя — в 1-м двустишии возникает напряжение. <...>

IV строфа, начинающая 2-ю часть, как было уже указано, открывается стихом, по принципу параллелизма связанным с двумя предшествующими. Следующие за ним 3 стиха образуют одно синтактическое целое, представляющее собой, по-видимому, аппозитивное сочетание, относящееся к существительным предыдущего стиха; менее вероятно, но не невозможно его истолкование как неполного предложения с опущенным сочетанием личного местоимения 2-го лица единственного числа со вспомогательным глаголом (*Du bist*).

Таким образом, IV строфа, в отличие от трех предшествующих, представляет членение на 1+3 стиха, причем во второй ее части последние 2 стиха связаны синтактически теснее, чем 2-й стих с 3-м и 4-м; следовательно, последние 2 стиха и в этой строфе объединяются в двустишие. Изменение в способе членения служит дополнительным фактором разграничения частей; это требует особого упоминания потому, что с тем же явлением, хотя и менее ярко выраженным, мы встретимся в 1-й строфе 3-й части. Связь между IV и V строфами осуществляется только при помощи сочетания личного местоимения 2-го лица единственного числа с соответствующей глагольной формой в начале V строфы (*Du segnest*), относящегося к обращению, заключенному в 1-м стихе предшествующей строфы (*Liebe*).

V строфа объединяет два двустишия, из которых 2-е представляет собой либо аппозитивное сочетание к последнему существительному 1-го двустишия (*Feld*), либо соподчиненный с ним комплекс дополнения к глаголу, содержащемуся в 1-ом стихе строфы (*segnest*). При первом толковании 2-го двустишия V строфы между двумя строфами 2-й части создается еще один связующий момент — аппозитивность вторых комплексов —

впрочем, лишенный особой действенности ввиду несоответствия параллельных сочетаний по числу стихов, строфическому положению и внутреннему синтактическому строению. <...>

Главные факторы напряжения расположены в начале IV строфы: это — восклицательная форма 1-го стиха, его кульминационная роль по отношению к движению 1-й части, и введение новой формы членения строфы (на 1+3 стиха). Движение IV строфы по условиям синтактического строения (сравнительный период) представляет краткое восхождение во 2-м стихе и разрешение в двух последующих стихах; следовательно, общий характер и направление движения в IV строфе определяется как заторможенное нисходящее движение. В V строфе напряжение создается к концу присоединением 2-го двустишия по принципу открытого словосочетания; два момента увеличивают напряжение 2-го двустишия: с одной стороны, семантическое восхождение от объекта *Das frische Feld* к объекту *Die volle Welt*, с другой, то обстоятельство, что тесный комплекс приложения или второго дополнения отодвинут от первого дополнения обстоятельственным комплексом *Im Blütendampfe*; таким образом, V строфа образует восходящее движение. Расположение периодов напряжения в начале и в конце 2-й части (нисходяще-восходящее движение) при относительной ее краткости сообщает всей части в целом напряженный характер.

VI строфа, открывающая 3-ью часть, связана не с непосредственно предшествующей ей строфой, а, как было уже указано, с началом 2-й и концом 1-й части по одним признакам и с началом 1-й части по другим. Членение ее напоминает членение строфы IV: в 1-м стихе обращение, относящееся ко всем последующим стихам, в остальных 3 стихах — 3 параллельных предложения; таким образом, в начале 3-й части, как и в начале 2-й, обычное членение строфы на 2+2 стиха заменяется членением на 1+3. Однако здесь перебой менее ощутителен, чем на границе 1-й и 2-й части: там 2-й стих сочетался со следующими по принципу синтактической связи, здесь связь основана на параллелизме самостоятельных предложений; поэтому известная законченность смысла достигается уже после 2-го стиха, и последние 2 стиха образуют единство более отчетливое, чем в IV строфе; противопоставление двустиший поддерживает-

ся и лексико-семантическим параллелизмом четных стихов (*Wie lieb' ich дich! — Wie liebst дu mich!*).

VII строфа связана с предыдущей двояким образом: с одной стороны, связь осуществляется при посредстве общих моментов лексики (*Wie liebst дu mich — So liebt дie Lerche*); с другой стороны, вся строфа воспринимается как второй член сравнения, первым членом которого служит непосредственно предложение, занимающее последний стих предыдущей строфы, а косвенно — также и корреспондирующий ему 2-ой стих той же строфы (*Wie lieb' ich дich!... Wie liebst дu mich! So liebt дie Lerche... Unд Morgenblumen...*). Членение VII строфы на двустишия чрезвычайно отчетливо и близко напоминает членение строфы II: в обеих строфах находим открытое сочетание глагольного предложения (1-е двустишие) с безглагольным комплексом (2-е двустишие), разлагающимся на сочетание существительного в именительном падеже с союзом *unд* (3-й стих) и косвенный падеж существительного (4-й стих). Во II строфе вопрос о «подразумевании» глагола 1-го двустишия во 2-м двустишии не допускал определенного решения; в VII строфе этот вопрос решается положительно, и это создает между двустишиями более тесную связь. Вместе с тем, мы видим, что параллелизм между началом 1-й и началом 3-й части распространяется на целых 2 строфы, и этот развернутый параллелизм служит дополнительным фактором общего членения.

VIII строфа сочетается с VII синтактически: VII строфа представляет собой протасис условного периода с наречием *So* в начале, VIII строфа — начало его аподосиса, введенного союзом *Wie*. Ее членение обусловлено тем, что в 1-м двустишии помещено главное предложение аподосиса, а 2-е двустишие занимает подчиненное ему незаконченное определительное предложение, введенное союзом* *Die*. Резкое строфическое enjambement создает тесное смыкание VIII строфы с IX.

Последняя строфа отчетливо членится на двустишия: в 1-м двустишии заканчивается придаточное предложение аподосиса условного периода, заполняющего VIII строфу; 2-е двустишие представляет восклицательное предложение, в котором главным членом служит повелительная форма глагола (*Sei*); это предложение расчленяется по стихам на главное и придаточное.

* Должно быть: союзное слово. — *Сост.*

Описанное членение 3-й части осложняется повторением определенной лексико-метрической формулы. <...> В качестве фактора связи между строфами [выступает] стык стихов *Wie liebst du mich! — So liebt die Lerche*... на границе VI и VII строфы. VIII строфа начинается аналогичной формулой — *Wie ich dich liebe*..., благодаря этому синтактическая связь между этими строфами поддерживается и параллелизмом начальных стихов. Формула, открывающая VIII строфу, является перестановкой слов 2-го стиха VI строфы (*Wie lieb' ich dich!*); в результате, VI строфа — 1-я строфа 3-й части, связанная с VII строфой как протасис и аподосис сравнительного периода (осмысление, впоследствии опровергаемое связью VII и VIII строфы), вступает в непосредственное отношение также и с VIII строфой. Приблизительно ту же формулу — *Wie du mich liebst*, — представляющую собой перестановку слов заключительного стиха VI строфы, находим и в последнем стихе IX строфы (и всего стихотворения); эта корреспонденция вносит в построение 3-й части момент кольцеобразности: начальная и заключительная строфы обладают одинаковой концовкой; с другой стороны, соответствие начальных стихов VII и VIII строф (*So liebt die Lerche* и *Wie ich dich liebe*) с заключительным стихом IX (*Wie du mich liebst*) создает два внутренних кольца; из них второе, образуемое VIII и IX строфами, разрывает синтактическую связь между VII и VIII строфами. VI же строфа, благодаря действию ряда факторов — особенностей в членении (1+3), корреспонденции ее последнего стиха с заключительным стихом стихотворения, кольцу, образуемому VII и IX строфой, как бы отрывающему VII строфу от VI, приобретает функцию, впрочем, тщательно затушеванную, обособленного вступления.

Композиционное движение 3-й части характеризуется непрерывным возрастанием напряжения. Постепенное усложнение отношений между периодами является одним из существенных его факторов. В VI строфе напряжение создается параллелизмом трех восклицательных предложений (стихи 22, 23, 24). В VII строфе оно поддерживается введением неожиданного сравнения; 2-е двустишие VII строфы увеличивает напряжение путем образования открытого словосочетания. VIII строфа вызывает переосмысление предыдущей, которая выступает уже не в качестве второго члена сравнения, т.е. не в сопостав-

лении с четными стихами VI строфы, а в роли первого члена сравнения, вторым членом которого служит 1-е двустишие VIII строфы; возрастанию напряжения способствует своего рода инверсия: представление, которое нормально мыслится в сравнении первым (*Wie ich дich liebe*), выражено после того представления, которое, казалось бы, должно стоять на втором месте (*So liebt дie Lerche*); с этим связана и перестановка сравнительных членов *so* — *wie*: в речи, менее насыщенной эмоциональностью, следовало бы ожидать приблизительно такого способа выражения: «So lieb' ich dich, wie die Lerche Gesang und Luft und wie Morgenblumen den Himmelsduft lieben». 2-е двустишие VIII строфы продолжает восхождение, с одной стороны, благодаря неожиданному введению определительного придаточного предложения, начало которого (*Die* в 31-м стихе) значительно удалено от слова, к которому оно относится (*дich* в 29-м стихе); с другой стороны — резким строфическим enjambement; известную роль в создании напряжения играет также трехчленное перечисление с повторением союза (*Jugenд / unд Freuд unд Mut*); разрыв этого перечисления вызывает второстепенное enjambement (а образуемое этим переносом более тесное сочетание *Unд Freuд unд Mut* в 32-м стихе — реминисценцию стиха 9-го *Unд Freuд unд Wonne*). 1-е двустишие IX строфы, заканчивая фразу, прерванную строфическим переносом, создает легкое разрешение, тем менее ощутимое, что ожидаемое сказуемое (*gibst*) дано лишь в самом конце двустишия, тогда как вся предшествующая его часть, отдаляя разрешение введением еще одного комплекса второстепенных синтактических членов, продолжает кумуляцию напряжения. Заключительное двустишие, содержащее повелительно-восклицательное предложение, является как бы эмоциональным выводом из всех предшествующих эмоционально насыщенных предложений констатирующего характера; таким образом, оно несет функцию кульминации непрерывного восходящего движения 3-й части; внутреннее строение его представляет напряжение в 1-м стихе и разрешение этого напряжения во 2-м. Связанный непосредственно только с предшествующим стихом, заключительный стих не может рассматриваться как полное разрешение 3-й части и, тем самым, всего стихотворения: он разрешает лишь ту долю напряжения, которую внесла последняя восходя-

щая ступень — 35-й стих; вместе с ним заключительный стих образует одну ступень общего движения, и сочетание напряжения с разрешением характеризует лишь внутреннюю структуру этой ступени. Фактором общего разрешения могло бы служить кольцеобразное построение, но композиционные связи формулы, заполняющей последний стих, столь многочисленны и запутанны, что говорить о более или менее отчетливом кольцеобразном построении не приходится.

В качестве дополнительного композиционного фактора в 3-й части можно отметить фоническую организацию стиховых клаузул. В предшествующих строфах, за исключением последней строфы 1-й части (III строфы), где мы констатировали рифмовку как четных, так и нечетных стихов, фоническая организация клаузул ограничивалась рифмовкой мужских (четных) стихов. Начиная с VII строфы (II строфы 3-й части), к этой системе рифмовки присоединяется распределенное по строфам движение, обусловленное звуковым качеством последнего ударенного гласного стихов. В VII строфе обнаруживаем контраст между относительно высоким тембром и передним нелабиализованным образованием краткого и ненапряженного *e* в 1-м стихе и низким тембром и задним лабиализованным образованием гласного *u*, краткого и ненапряженного во 2-м и 4-м стихах, долгого и напряженного в 3-м стихе (*Lerche — Luft —... blumen — ...дuft*). В VIII строфе контраст углубляется; вместо гласного *e* в 1-ом стихе выступает самый высокий по тембру гласный — долгое и напряженное *i*, так же, как и *e*, передний и нелабиализованный; в последующих трех стихах ему противостоит самый низкий по тембру гласный — *u* долгое и напряженное (*liebe — Blut — Jugenд — Mut*). Наконец, в последней строфе всецело господствует долгое и напряженное *i*, замещенное в 3-ьем стихе близким к нему по образованию, но лабиализованным, кратким и ненапряженным, и потому несколько более низким по тембру (расположенным между *e* долгим и *e* кратким) гласным *ü* (*Liedern — gibst — glücklich — liebst*).

С композиционной точки зрения такая организация клаузул вызывает ряд следствий. Она теснее связывает VII строфу с VIII (посредством гласного *u*) и VIII строфу с IX, тем самым стимулируя непрерывность общего движения. Далее, создавая фонический контраст внутри VII и VIII строф и при переходе от

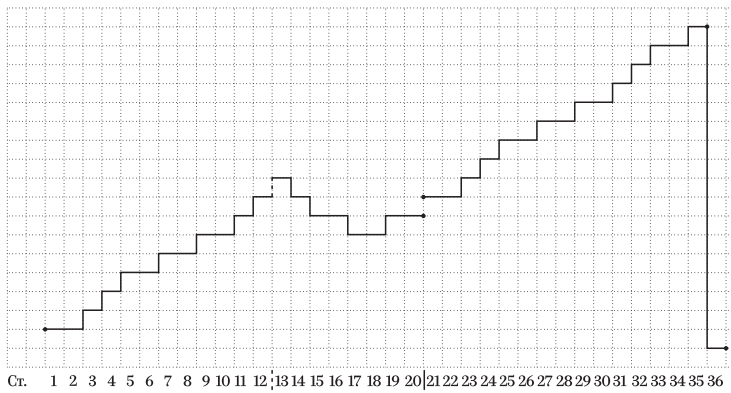
u трех последних стихов каждой предшествующей строфы к *i* в начальном стихе каждой последующей, она повышает эмоциональный тонус, или, что то же, напряжение; углубляя контраст в VIII строфе сравнительно с VII, она содействует восходящему характеру общего движения; в том же направлении действует усиление высоких тембровых элементов в клаузулах IX строфы. Наконец, устраняя контраст в заключительной строфе, она вносит в нее момент разрешения, и притом, сообразно ассоциациям гласного *i*, окрашенного в светлый эмоциональный тон. Этот фактор разрешения вступает в борьбу с мощным напряжением, развившимся в предшествующих строфах, и создает двоякий эффект: в стихах, несущих разрешение независимо от фонических условий (стихи 34, 36), он подкрепляет действие доминирующих факторов, в стихах напряженных (стих 33, 35), оказывая противодействие доминирующей тенденции, он вызывает концентрацию напряжения.

Итак, 3-я часть представляет собой широко развернутое восходящее движение, основными ступенями которого служат строфа VI, строфа VII, 1-е двустишие VIII строфы, 2-е двустишие VIII строфы в сочетании с 1-м двустишием IX, заключительное двустишие. <...>

Подводя итог обзору композиции стихотворения, приходим к следующим выводам. Стихотворение в целом представляет движение, восходящее по трем ступеням. Границы между этими ступенями — тремя частями стихотворения — затушованы сложной системой отношений между частями и особенно между их пограничными периодами. В силу этого, общая линия восхождения оказывается едва намеченной. Единство и восходящий характер движения обнаруживается, главным образом, в том, что вершина напряжения в каждой последующей части лежит выше, чем в предшествующей (ср. стихи 10, 13, 35). Особенно затушована граница между 1-й и 2-й частями, которые представляют как бы одно общее движение; 2-я часть, в силу тесного смыкания с заключительным движением 1-й части и общей напряженности, может рассматриваться как расширенная кульминация 1-й; главной кульминационной точкой этого движения служит 13-й стих, а дополнительной, несколько пониженной ступенью кульминации — или, что то же, рудиментарным разрешением — стих 20-й. Граница между 2-й и 3-й

частью намечена значительно резче: связь между частями опирается не на непосредственное смыкание движений, как это имело место на границе между 1-й и 2-й частью, а только на сопоставление частей по признаку параллелизма начальных периодов 3-й части с определенными периодами 2-й и 1-й. В силу такого соотношения между границами частей, с намеченным трехчастным членением стихотворения конкурирует членение двухчастное (строфы I—V и VI—IX), подобно тому, как это наблюдалось внутри 1-й части, с кульминациями на 13-м и 35-м стихах. Второе из этих движений является более развитым и, следовательно, достигает более высокой ступени напряжения. Общая линия восходящего напряжения при двухчастной концепции выступает ярче, чем при трехчастной. <...>

6. В качестве иллюстрации к сделанному обзору композиционного развития стихотворения привожу графику.



Конечно, это очень грубая иллюстрация, лишь в самых общих чертах рисующая динамический процесс.

Огрубление возникает 1) вследствие того, что оценка равнодействующей, по которой направляется движение в результате борьбы факторов напряжения и разрешения, неизбежно содержит известную долю субъективности; 2) вследствие того, что слишком рискованно было бы отмечать не только направление, но и степень повышения и понижения напряжения. Кроме того, непрерывный процесс представлен в графике в форме ряда ступеней, т.е. в форме ломаной линии: для выражения непрерывности более естественным символом служила бы

кривая. Но в целях анализа представилось важным четко разграничить те единства, которые являются носителями единого динамического импульса, т.е. двустишия в одних случаях, стихи — в других. Наконец, следует отметить и то, что графика не учитывает более мелких, чем стих, динамических единств; между тем, в стихотворении можно найти ряд случаев, когда в роли таких единств выступают полустишия (стихи 9, 11, 12, 13, 21, 32). Со всеми эти[ми] оговорками, графика [, схематизируя громоздкое изложение, облегчает] возможность общей характеристики композиционного движения.

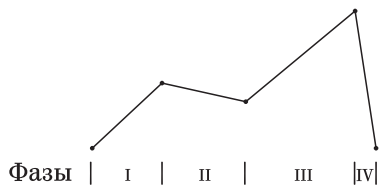
Мы констатируем прежде всего, что общее движение отличается восходящим характером. Непрерывное восхождение наблюдается в 1-й и во 3-й части. Эти два восходящих движения обнаруживают явственный параллелизм, но разрешения их различны.

Первое из этих восхождений (1-я часть) не находит полного разрешения, завершаясь (2-я часть) нисходящим движением, которое однако в конце (стихи 19—20) вновь обнаруживает стремление к подъему. Напротив, второе восхождение разрешается быстро и резко (строка 36).

Из сказанного вытекает, что 2-я часть представляет собой длительное, плавное и неполное разрешение напряжения, возрастающего на протяжении 1-й части. В самом деле, кульминационная точка 1-й части лежит в конце (строка 12). Начало 2-й части (строка 13) обнаруживает еще более высокое напряжение, продолжая кульминацию. Однако то обстоятельство, что эта вторая вершина является не заключением восходящего движения, а началом нисходящего, не позволяет признать ее ни единственной, ни хотя бы главной кульминационной точкой: она служит только отголоском кульминации, достигнутой в предшествующем стихе. Эти соображения позволяют усмотреть более общий композиционный параллелизм между первыми двумя и последней частями стихотворения: если 2-я часть в динамическом плане есть не что иное, как разрешение 1-й части, то 1-я и 2-я части вместе и 3-я часть стихотворения обнаруживают восходяще-нисходящее движение. Сопоставление фаз восхождения с фазами нисхождения с точки зрения длительности[5] покажет нам различие между характером восходяще-нисходящего движения в 1-й и 2-й частях вместе и в 3-й части.

Фаза восхождения в 1-ой части простирается на 12 стихов, в 3-й части — на 15 стихов, стало быть, в 3-й части находим расширенное повторение восходящего движения 1-й части. Фаза нисхождения во 2-й части обнимает 8 стихов, в 3-й — стянута в 1 стих; стало быть, нисходящее движение в 3-й части сравнительно со 2-й является сокращенным. Итак, в 1-й и 2-й частях — относительно краткая фаза восхождения и относительно длительная фаза нисхождения; в 3-й части — обратное отношение.

Наконец, композиционное движение стихотворения в целом представляет собой единое восхождение, в котором 2-я часть несет функцию торможения, а нисхождение 3-й части — функцию общего разрешения. И в самом деле, расчленив движение на 4 фазы, констатируем, что каждая из трех первых фаз обнаруживает более высокое напряжение, чем предшествующая. Если бы наша графика изображала движение некоторой мелодии, мы бы сказали, что тесситура фаз последовательно повышается. Графика, схематизирующая приведенное выше, представит композиционное единство стихотворения.



7. Теперь надлежит связать характеристику композиции стихотворения с теми или иными типологическими понятиями. Для этого нам придется пользоваться определенными категориями общей эстетики.

Генрих Вёльфлин, классифицируя «самые общие формы изображения» в изобразительных искусствах, между прочим, устанавливает пару соотносительных категорий — «закрытая» и «открытая» формы, или, иначе, «тектонический» и «атектонический» стили[6]. <...> Из множества контрастирующих признаков, по которым Вёльфлин различает тектонический и атектонический стили, приведу наиболее общие: связанность в тектоническом стиле — свобода в атектоническом, явная закономерность — закономерность скрытая, симметрия — асимметрия, яркость — затушеванность контрастов, застывшая форма — форма текучая, устойчивое — неустойчивое равновесие,

разрешенность и напряженность. При этом Вёльфлин отмечает относительный характер этих признаков: свобода атектонического стиля ограничена известными рамками, поскольку всякое искусство зиждется на упорядоченности; закономерность может быть замаскирована в художественном произведении, но не может вовсе отсутствовать. Применительно к словесному искусству мы бы могли прибавить, что всякое словесно-художественное произведение является в известном смысле текучим, а исходя из той эстетической системы, на которой базируется наш анализ[7], что всякое произведение искусства сводится к системе качественно окрашенных напряжений и разрешений. Стало быть, при различении закрытой и открытой форм приходится выносить за скобки те неизбежные моменты тектонизма и атектонизма, которые коренятся в природе искусства вообще или данного искусства в частности.

Рассматривая наше стихотворение с этой точки зрения, мы можем легко усмотреть в нем яркие признаки атектонического стиля: неравенство частей и фаз, неустойчивое равновесие композиционной схемы, затушеванность членения и, главное, — отчетливо и широко развивающуюся линию напряжения.

Перехожу к другой паре классификационных категорий, которые представляются мне для анализа словесно-художественных и, особенно, стихотворных произведений еще более продуктивными, нежели категории Вёльфлина. Вёльфлин создавал свою систему применительно к изобразительным искусствам. Неудивительно, что понятия напряжения и разрешения являются для него не столь актуальными, как для теоретиков тех видов искусства, в которых сферой формообразования служит время, а не пространство[8]. Острой проницательностью должен обладать исследователь, который на основе изобразительных искусств выработал такую систему категорий, которая, хотя бы частично, оказывается приложимой к искусствам временным. Но все же я позволю себе утверждать, что лозунг Вальцеля — «Wechselseitige Erhellung der Künste»* — с точки зрения типологии словесно-художественных произведений найдет гораздо более широкое

* Книга Оскара Вальцеля «Wechselseitige Erhellung der Künste» («О взаимном освещении искусств») вышла в Берлине в 1917 году. — *Сост.*

и углубленное применение при сравнении произведений словесного искусства с музыкальными произведениями[9].

Теоретик музыки Эрнст Курт[10] противопоставляет полифонический стиль Баха «классическому стилю». <...> [Он] строит свою систему, исходя из понятий напряжения и разрешения, которые лежат в основе всякого музыкального произведения, и прослеживает характер динамического процесса в произведениях двух противоположных стилей. Основным признаком полифонического стиля служит «кинетическая энергия мелодической линии», обнаруживающаяся в «крупных дугах напряжения»; для классического стиля характерно, напротив, дробление кривой напряжения на мелкие дуги: «фазам» полифонического стиля противостоят «периоды» стиля классического. Далее, в полифоническом стиле наблюдаются плавные переходы, тогда как в классическом стиле преобладает момент группировки и контраста частей и групп — полифонной фуге противостоит классическая соната.

Нетрудно усмотреть известное соответствие между парами противополагаемых понятий Вёльфлина и Курта: «тектоническому стилю» изобразительных искусств соответствует «классический стиль» музыки, «атектоническому стилю» Вёльфлина — «полифонический стиль» Курта. Однако то обстоятельство, что в основу своей системы Курт кладет принцип напряжения, позволяет извлечь из его противопоставления более ценные и более детальные указания для анализа словесно-художественной и, особенно, стихотворной композиции, чем из системы Вёльфлина. Здесь будет своевременно осуществить обещанную транспонировку терминов Курта и назвать полифонический стиль динамическим, а классический — статическим, с оговорками, аналогичными тем, какие были сделаны относительно терминов Вёльфлина.

Те же признаки, которые позволили нам отнести наше стихотворение к атектоническому стилю, побуждают нас классифицировать его как произведение стиля динамического. Единство композиционной линии, «крупные дуги напряжения», отсутствие дробления на резко разграниченные и контрастирующие части — все это мы констатировали в композиции стихотворения. Однако система Курта дает возможность не только перевести характеристику композиции в динамичес-

кие термины, но и углубить ее. Мы можем, например, разбить «фазы» напряжения на «волны» — и это мы сделали, рассмотрев развитие динамической линии по отдельным двустишиям и стихам и отметив эти элементарные единства ступенчатым построением графики. Мы можем также объяснить обнаруженное в стихотворении неравенство фаз напряжения и разрешения. Как одну из особенностей динамического стиля, Курт отмечает принцип «выравнивания»: длительное нарастание напряжения требует быстрого разрешения и, наоборот, быстрое движение к кульминации разрешается медленно (ср. признак «неустойчивого» равновесия у Вёльфлина). <...>

8. Попробуем теперь в самых общих чертах охарактеризовать декламационную композицию одного из детально обследованных нами стихотворений. Рассмотрим с этой точки зрения графику стихотворения Гёте «Mailied» в интерпретации Моисси[11].

Стихотворение в данной интерпретации явственно расчленяется на две части, приблизительно равные по длительности, но не совпадающие по числу стихов (5 четверостиший + 4 четверостишия).

* Схема декламационного строения стихотворения И.В. Гёте «Mailied» («Майская песня») дана по фотокопии: ОР РГБ Ф. 948. К. 27. Ед. хр. 1. Л. 251. См. схему в увеличенном виде на вклейке после с. 320. — *Сост.*

Раздел отмечен резким переходом от высших ступеней высоты и громкости, достигнутых в конце 1-й части, к самым низким ступеням мелодического диапазона, в 1-й части не применявшимся, и к слабой интенсивности звука. Однако по мере развертывания 2-й части все большее значение приобретает другой фактор членения, постепенно низводящий указанные признаки на роль внешнего симптома и раскрывающийся во всей полноте лишь по окончании стихотворения. Это — параллелизм построения частей.

Каждая часть представляет собой восходящее мелодическое движение; параллельно мелодическому повышению идет увеличение динамического веса слогов — по крайней мере в том смысле, что слоги, обладающие наибольшим, и притом постепенно возрастающим динамическим весом, сосредоточены в конце каждой части. Конец каждой части отмечен замедлением последнего двустишия, особенно значительным во 2-й части. Каждое из двух основных восходящих движений имеет свою кульминацию (в 1-й части слог *Blü* в 19-м стихе, во 2-й части — слоги *glück* в 35-м стихе и *ди* в 36-м) и свое разрешение (в 1-й части — стихи 19—20, начиная слогом *ten*, во 2-й части — стих 36-й, начиная с середины гласного *и* слова *ди*). Каждая часть, в свою очередь, расчленяется на 2 восходящих периода: строфы I—III+IV—V в 1-й части, строфы VI—VII+VIII—IX во 2-й части. Каждый из этих периодов обладает кульминацией и разрешением. В 1-м периоде 1-й части кульминацией служит слог *Brust* в 10-м стихе, разрешением — стихи 11—12; в 1-м периоде 2-й части кульминация падает на слог *Him* в 28-м стихе, функцию разрешения несут последующие два слога того же слова; 2-й период в каждой части начинается и заканчивается выше 1-го, и потому кульминации 2-ых периодов совпадают с соответствующими композиционными элементами частей. Разрешения 1-х периодов отличаются неполным характером. В 1-м периоде 1-й части двустишие, несущее функцию разрешения (стихи 11—12), представляет собой развивающееся по двум ступеням восходящее мелодическое движение, достигающее точки, лежащей выше всех предшествующих кульминации (*Brust* в 10-м стихе) слогов; в динамическом отношении это двустишие расположено также на довольно высоких ступенях; значение разрешения оно приобретает, с одной стороны, благодаря значительному

нисходящему интервалу, отделяющему его начало от непосредственно предшествующей ему кульминационной точки, с другой — благодаря тому, что его высшая точка (*Lust* в 12-м стихе) лежит ниже кульминации (*Brust* в 10-м стихе) и уступает ей по длительности и динамическому весу; известное значение имеет также и мелодический интервал между этими двумя точками (приблизительно секунда): применение певческого голоса (Singstimme) вызывает чрезвычайную мелодическую отчетливость обоих слогов и служит импульсом к их сопоставлению в восприятии. Таким образом, кадансирующее двустишие 1-го периода содержит целый ряд моментов, вызывающих впечатление неполного разрешения; однако действенность этого разрешения ослабляется и регрессивно — тем, что начало 2-го периода (стих 13-й) представляет собой как бы продолжение его восходящего движения. Разрешение 1-го периода 2-й части (конец 28-го стиха) лишено особой действенности благодаря своей краткости: оно занимает всего 2 слога, из которых последний (ударенный: *duft*) наделен довольно значительным динамическим весом и мелодически лежит значительно выше начала 1-го периода.

Таковы наиболее существенные совпадения в построении двух частей, обуславливающие основное композиционное членение.

Рассмотрим теперь факторы, объединяющие обе части в целостное произведение и создающие композиционную индивидуальность каждой части. Мелодический и динамический диапазон во 2-й части значительно шире, чем в 1-й; более широкое движение 2-й части сообщает ей более напряженный характер; она служит как бы дальнейшим развитием, усиленным повторением движения 1-й части. Ее кульминация лежит мелодически несколько выше и звучит динамически сильнее, чем кульминация 1-й части; действенность ее значительно увеличивается благодаря более широкому диапазону подготовки, потому она служит кульминацией всего стихотворения. Ее разрешение, занимающее один неполный, но чрезвычайно растянутый во времени стих, осуществляется путем нисходящего мелодического glissando на огромном интервале, ведущем от самой высшей к самой низшей точке всего стихотворения; динамическая его структура характеризуется как diminuendo, нисходящее

опять-таки от самой высшей на самую низшую ступень интенсивности; таким образом, разрешение 2-й части раскрывает мелодический и динамический диапазоны всего построения; благодаря всем этим условиям, оно служит разрешением напряжения, нараставшего на протяжении всего стихотворения. Напротив, разрешение 1-й части отличается неполным характером: 3 ударенных слога, следующих за кульминацией 1-й части (*дат*, *vol*, *Welt* в 19—20 стихах), по динамическому весу не уступают самой кульминации (*Blü*), с мелодической стороны 20-й стих представляет восходящее движение, в интонационном осмыслении вызывающее ожидание продолжения; в темпоральном отношении слог *Welt* чрезвычайно весок; он значительно превышает по длительности кульминирующий слог 1-й части и может сравниться только со вторым кульминирующим слогом 2-й части (*ди*); поэтому его можно рассматривать как ослабленную дополнительную ступень кульминации 1-й части; единственное, что позволяет трактовать его как разрешение, — это более низкое его мелодическое положение по отношению к кульминирующему слогу (ср. разрешение 1-го периода 1-й части). Для довершения характеристики наиболее существенных факторов, создающих единство декламационного произведения, остается прибавить, что первые 2 стиха 1-й части представляют нисходящее мелодическое движение, регрессивно вступающее в контраст с последующим восходящим движением как 1-й, так и 2-й части; таким образом, оно несет функцию вступления. В начале 2-й части оно отражено в значительно ослабленной форме: 1-е двустишие ее выделено восходяще-нисходящей мелодической фигурой.

Соотношение двух периодов и способы их разграничения в обеих частях различны. Сходства ограничиваются признаками, обусловленными общей структурой декламационного произведения: в обеих частях 2-е периоды расположены мелодически и динамически выше первых. Однако даже и в соотношении периодов по тесситуре между двумя частями наблюдаются известные различия. В 1-й части 2-й период начинается на высоте кульминации 1-го периода и, хотя в дальнейшем своем движении проходит более низкие точки, в целом все же резко отличается от 1-го периода высокой тесситурой; мелодический диапазон его относительно невелик; стихи 14—15 мелодизиру-

ются монотонно, и это налагает на весь период известный отпечаток мелодической бедности; главным средством разграничения двух периодов в 1-й части служит резкая перемена темпа: стихи 13—18 произносятся значительно быстрее, чем все предшествующие; в силу контраста, особенно ярко воспринимается замедление в кадансирующих стихах 19—20; в качестве второстепенного фактора разграничения, следует отметить перебой в группировке стиховых рядов: во всем стихотворении, как показывает на графике размещение пауз, господствует группировка по двустишиям; изредка двустишие разбивается на стихи (стихи 19—20, 21—22, 35—36 — т. е. на границе двух частей и в кадансе); и только в одном случае — именно в начале 2-го периода 1-й части применяется разбивка строфы на 1+3 стиха, регрессивно (по окончании строфы) приобретающая функцию фактора членения.

Во 2-й части более высокое положение 2-го периода, но различие их менее резко: 2-й период начинается приблизительно на уровне разрешения 1-го периода; его мелодический диапазон по объему приблизительно совпадает с диапазоном 1-го периода, но низшая и высшая границы его расположены выше; движение в обоих периодах носит вполне развернутый характер; главным средством разграничения двух периодов служит явственный параллелизм построения; темповый контраст менее резок, чем в 1-й части, и имеет противоположное направление: 2-й период несколько замедлен сравнительно с 1-м; таким образом, в темповом отношении он подготовляет кадансное замедление.

Так, декламационное произведение в целом представляется как возрастающее напряжение, дважды достигающее апогея и получающее окончательное разрешение в последнем стихе. Членение создает вторичные напряжения и разрешения. Мы наметили их в наиболее крупных периодах. Но членение идет глубже и распространяется на более мелкие акцентно-ритмические периоды. Графика показывает, что развернутое движение стихотворения не протекает прямолинейно: оно создает вспомогательные напряжения и разрешения, комбинируя мелодические, темпоральные и динамические средства. Художественное построение образует сеть иерархически сплетенных напряжений и разрешений.

9. Попробуем сравнить рассмотренное декламационное произведение с тем же стихотворением в интерпретации Вюльнера[12]. Здесь мы не найдем широко развернутых движений, столь характерных для интерпретации Моисси. Построение зиждется на небольших интонационных периодах самой различной конфигурации. Эти периоды, в общем, как и у Моисси, совпадают со стиховыми и строфическими единствами — главным образом, со стихами и двустишиями; при этом членение IV строфы не представляет каких-либо особенностей: она делится на 2 двустишия; последний стих VIII строфы (32-й), соединенный при помощи стихового (и строфического) переноса (enjambement) со следующим стихом, и в произнесении смыкается с ним без раздела, который смещен на середину стиха (после слова *Freud*). Связь между периодами обеспечивается рядом факторов; важнейшие из них сводятся к следующему: 1) периоды согласованы между собой в мелодическом отношении так, что начало последующего периода обусловлено концом предшествующего; 2) смежные периоды нередко обнаруживают отношения динамико-мелодического параллелизма или контраста; установление подобного рода отношений облегчается тем, что фразовая интонация в пределах периодов построена по музыкальному принципу, который в известной мере оправдывается распределением эмоциональной насыщенности: каждый период представляет собой более или менее обособленное эмоциональное образование (тогда как у Моисси единый эмоциональный импульс охватывает периоды гораздо большего объема); поэтому интонация Вюльнера освобождена от более стеснительных норм «смыслового» интонирования. Но несмотря на все это, мелкие периоды остаются относительно самостоятельными единицами и не сливаются в общий единонаправленный поток. Единство стихотворения достигается иными способами.

С этой точки зрения существенно отсутствие сколько-нибудь отчетливых членений: певучее legato и значительное замедление в начале IV строфы, начинавшей у Моисси 2-й период 1-й части, — замедление, постепенно возвращающееся к tempo primo и достигающее его в конце следующей строфы, является наиболее четким разделом; он усиливается благодаря противоположному мелодическому направлению на границах этих

строф: восходящее движение 2-го двустишия III строфы противостоит нисходящему движению 1-го двустишия IV строфы, обладающего к тому же и значительно более низкой тесситурой; и все же раздел остается очень слабым — порядок мелодических ходов пограничных двустиший (сперва восходящее движение, затем нисходящее) прямо противоположен тому, который является нормой для раздела. Едва намечен раздел между V и VI строфой, начинавшей у Моисси 2-ю часть: вся V строфа построена на двух параллельных движениях (по двустишиям) типа:

так что каждое из этих движений, в свою очередь, расчленяется на два параллельных нисходящих движения (по стихам); последний мелодический ход достигает довольно низкой ступени; таким образом, вся строфа приобретает известную законченность; следующее двустишие (начало VI строфы) представляет восходяще-нисходящее движение типа:

начинающееся значительно выше и громче конца предыдущей строфы; совокупность этих данных позволяет говорить о рудиментарном разделе. Раздела между VII и VIII строфами (у Моисси — граница между двумя периодами 2-й части) не наблюдается: правда, здесь не применены интонационные средства, указывающие на синтактическую связь между строфами; но интонация в целом настолько отступает от обычных речевых норм, что отсутствие узуальных средств интонационного связывания периодов не воспринимается как разрыв между ними; интонация конца VII строфы нейтральна: ее мелодическая фигура —

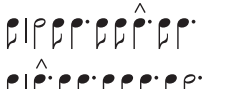
Den Him mels duft

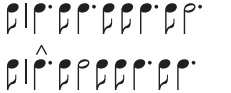
(незачерненными кружками обозначены безударные слоги, черными точками — ударенные) — не вызывает определенных ассоциаций в отношении синтактической законченности или незаконченности.

Другим важным средством достижения единства служит ярко окрашенная и единообразная манера мелодизации (способ мелодизирования[13]) и ритмизации. На протяжении всего стихотворения с самыми незначительными перебоями применяется певческий голос (Singstimme); в результате безударные слоги приобретают мелодический вес[14]. Единообразие ритмизации периодов играет существенную объединяющую роль благодаря тому, что мелкие периоды служат у Вюльнера основой композиции. Здесь наблюдается преобладание ярко выраженного орхестического ритма[15] и повторяемость сходных ритмических фигур: ср. примеры, которые нотируются приблизительно следующим образом:

5-8. *Es dringen Blüten / Aus jedem Zweig /*

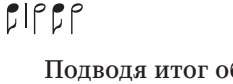
Und tausend Stimmen / Aus dem Gesträuch

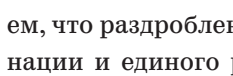

19-20. *Im Blütendampfe / Die volle Welt*


15-16. *Wie Morgenwolken / Auf jenen Höhn*

27-28. *Und Morgenblumen / Den Himmelsduft*

18. *Das frische Feld;* 22. *Wie lieb' ich dich*


25. *So liebt die Lerche*


30. *Mit warmem Blut;* 34. *Und Tänzen gibst*

Подводя итог обзору интерпретации Вюльнера, констатируем, что раздробленность движения, отсутствие единой кульминации и единого разрешения, значительная степень динамической обособленности каждого периода — все это приближает декламационное произведение к типу «стоячей композиции».

10. Сравнение двух декламационных композиций позволяет сделать выводы в двух направлениях — об эмоциональном значении каждой интерпретации и о декламационном стиле. Прежде об эмоциональном значении.

Всякое художественное произведение представляет собой эмоциональную систему, следовательно, всякое словесно-художественное произведение — эмоциональную коммуникацию. Предметное содержание коммуникации может быть или не быть

эмоциональным, но эмоциональность в произведении присутствует неизбежно — по той причине, что субстратом его служат первичные эмоции напряжения и разрешения. Факторы эмоциональности в поэтическом произведении множественны, и среди этих факторов видное место занимает композиция. Эмоциональная роль композиции двойственна: с одной стороны, самый рост и убывание напряжения, рассматриваемые с точки зрения качества переживаний (а не как субстрат организованного движения), служит фактором эмоционального воздействия; с другой стороны, всякому типу композиции свойственна та или иная эмоциональная окраска. Налагаясь на словесный материал произведения, эмоциональная окраска композиции определяет общий стиль речи, то, что можно определить как общую концепцию[16]. Описание первого композиционного фактора эмоциональности произведения совпадает с описанием самой композиции. Второй из указанных факторов требует особого рассмотрения. Итак, каков общий стиль речи, какова концепция, какова эмоциональная природа высказывания в двух рассмотренных декламационных произведениях?

Широко развернутое движение в интерпретации Моисси сообщает ей патетическую окраску; высказывание носит углубленный, сосредоточенный характер эмоционально насыщенного размышления или, может быть, лучше сказать: эмоционального переживания определенного философски продуманного мировоззрения. 2-й период 1-й части благодаря неровному темпу, высокой тесситуре и скачкообразной мелодике выражает более легкое переживание, освобожденное от интеллектуальных моментов.

Именно такой характер, свойственный в интерпретации Моисси одному периоду, контрастирующему с тремя остальными, носит вся интерпретация Вюльнера — характер непосредственного, бездумного переживания, не отягченного какой бы то ни было интеллектуальной примесью. Мелодически самодовлеющие ходы певческого характера, не связанные нормами «смысловой» интонации, осуществляемые на кратких и относительно ненапряженных акцентно-ритмических периодах, сообщают ей характер песни — пожалуй, даже конкретнее — напоминают щебетанье птиц. Орхестические моменты ритмизации вызывают яркую ассоциацию с танцем[17].

11.1. Рассмотрим вопрос о декламационном стиле — сперва применительно к двум проанализированным произведениям, а затем в более общем плане.

Я не знаю ни одной сколько-нибудь удовлетворительной попытки классификации словесно-художественных произведений по стилистическим признакам. Трудность создания такой типологии, по-видимому, лежит в том, что словесно-художественные произведения в силу особых свойств материала — языковых символов, в большей мере, чем произведения других искусств, допускают множественность истолкований — даже в том случае, если толкование ставит себе самую ограниченную задачу — уяснить композиционную, «формальную» в самом тесном смысле структуру произведения[18]. Ниже, на примере анализа «Майской песни» Гёте, мы увидим, какие трудности стоят на пути к такому истолкованию. В звучании, в декламационной интерпретации, многозначность композиционной структуры сокращается[19]. Но и здесь классификация стилей встречает серьезные затруднения. Взаимозависимость стилистических факторов в искусстве слова пока не поддается общим формулировкам. *Оскар Вальцель*, руководствуясь лозунгом «взаимоосвещение искусств», указал на приложимость к произведениям словесного искусства типологических понятий, выработанных *Генриком Вёльфлином* на основе изобразительных искусств[20]. Среди них на первом месте — противопоставление «закрытой» и «открытой» форм, или, иначе, «тектонического» и «атектонического» стилей (см. выше).

Попробуем примерить это противопоставление к нашему материалу. <...> При различении открытой и закрытой форм приходится выносить за скобки те неизбежные моменты тектонизма, которые коренятся в природе искусства. По отношению к словесному искусству и особенно — к искусству звучащего слова необходимо особо подчеркнуть относительность различения текучей и застывшей формы: здесь приходится внести поправку на временную природу словесного искусства и указать, что это различение в приложении к временным искусствам является сугубо относительным: всякое словесно-художественное произведение, а тем более произведение декламационное, неизбежно является текучим, и различия возможны лишь в степени выраженности этого признака. Однако типология

Вёльфлина содержит и более существенные особенности, указывающие на ее источник. Это — положение, какое занимает в ней признак напряженности — разрешенности. Для Вёльфлина это один из второстепенных признаков, поставленных наряду с другими, более или менее с ним однозначными. И неудивительно: в произведениях пространственных искусств этот признак улавливается одновременно со всеми другими, и только углубленное исследование природы эстетического объекта покажет его доминирующую роль также и в изобразительных искусствах. Иначе обстоит дело в искусствах временных. Здесь чувство напряжения присутствует и пульсирует в восприятии непрерывно, служит основой, канвой, на которой постепенно развивается художественный узор в своей качественной определенности. Здесь художественное произведение является «исторической системой» в том смысле, в каком характеризует это понятие *Бергсон*. Художественное произведение здесь не дано, а вырастает в восприятии путем явственно ощущаемой смены сгущений и разрежений напряжения[21]. Вневременной, чисто телеологический аспект словесно-художественного произведения позволяет применить к нему большинство стилистических индексов Вёльфлина, но признак напряжения в той придаточной, вспомогательной роли, какую отводит ему Вёльфлин, окажется здесь неприложимым.

В самом деле, попробуем установить стилистическую принадлежность двух рассмотренных нами декламационных произведений, определить их место в типологии Вёльфлина. Интерпретация Вюльнера в этом смысле не представляет особых затруднений. Закономерность композиции является в ней скрытой, — это равнозначно «свободной» форме; ярких контрастов в ней не наблюдается; о симметрии говорить не приходится, поскольку произведение не обнаруживает отчетливого членения; его мелкие периоды также не образуют симметрических фигур; общий характер «стоячей композиции» обусловливает впечатление «застывшей формы»; наконец, раздробленность движения вынуждает ответить отрицательно на вопрос о напряженности. Итак, налицо все признаки атектонического стиля.

Труднее определить место интерпретации Моисси в типологии Вёльфлина. Ряд признаков характеризует ее как произ-

ведение тектонического стиля: здесь налицо и явная закономерность, т. е. «связанность» формы, и симметрия, и яркость контрастов. Но на вопрос о «застывшей» или «текучей форме» нелегко дать определенный ответ: с одной стороны, композиция обнаруживает постепенное и неуклонное нарастание — трудно назвать такую форму застывшей; с другой стороны, если мы остановим композиционное движение и взглянем на произведение с вневременной, как бы пространственной точки зрения, то она обнаружит «устойчивое равновесие» и, тем самым, «застывшую форму». Однако вневременная точка зрения на произведение словесного искусства, достигаемая путем простого вычитания фактора времени, является абстракцией от существенных признаков произведения — от свойственной ему сферы формообразования.

Вневременная точка зрения приложима и к произведениям временных искусств, но при условии сохранения присущего им характера «исторической системы»: это не простое вычеркивание фактора времени, а как бы проекция движения в одну точку, насыщенную напряжением. И при такой операции, которую мы выполняем постоянно в процессе углубленного эстетического восприятия, с сугубой яркостью открывается сознанию онтологическая сущность произведения искусства как телеологической системы. Но при таком подходе композиция Моисси не подойдет под определение «застывшей формы».

Различение «застывшей» и «текучей формы» однозначно с различением «напряженности» и «разрешенности». Естественно поэтому, что и оно оказывается к данному произведению неприложимым. В самом деле, мы установили в нем длительное нарастание напряжения, дважды достигающего кульминации и в последнем стихе получающего полное разрешение, — в процессе восприятия — напряженность, по окончании его — разрешенность. Здесь встречаемся с противоречием, не существующим для изобразительных искусств, где целостное произведение дается восприятию одновременно или, с эстетической точки зрения, вне времени. Итак, интерпретация Моисси относится по одним признакам к тектоническому стилю, по другим — к атектоническому. Другими словами, типологические категории Вёльфлина оказываются к ней неприложимы.

11.2. Попробуем поэтому обратиться к другой типологической системе, свободной от того недостатка, который мы обнаружили в системе Вёльфлина в ее применении к произведениям декламации. Такая типология выработана на музыкальной почве *Эрнстом Куртом*[22], который в основу своей общей «энергетической» концепции кладет понятия движения и напряжения. Помимо этого преимущества, музыкальная типология может оказаться для теории декламации особенно продуктивной в силу наличия в материале обоих искусств общего признака, каковым является звучащая материя.

Курт противопоставляет «полифонический стиль» Баха «классическому стилю», и в этом противопоставлении мы находим пару соотносительных понятий, которые, при надлежащем терминологическом обобщении, могут оказаться приложимыми к стилистической характеристике словесных и особенно декламационных произведений.

Основным признаком полифонического стиля служит «кинетическая энергия мелодической линии», обнаруживающаяся в «крупных дугах напряжения»; для классического стиля, напротив, характерно дробление кривой напряжения на мелкие дуги. В полифоническом стиле наблюдаются плавные переходы, тогда как в классическом стиле преобладает момент группировки и противопоставления частей и групп. В полифоническом стиле, в отличие от стиля классического, тема лишена мелодической красоты и служит только зерном развивающейся формы. Наконец, в классическом стиле, в отличие от стиля полифонического, обнаруживается орхестическая основа: классический стиль восходит к танцу, полифонический — к библейской кантилляции и псалмодии[23].

Вёльфлин до известной степени абстрагировал свое типологическое построение от исторических категорий эволюции изобразительных искусств и тем облегчил его применение к произведениям других искусств. Курт не сделал того же в отношении исторических категорий музыки. Восполнить этот пробел терминологически — задача несложная: можно, например, за отсутствием более портативных терминов назвать полифонический стиль «стилем развернутого движения», а классический — «стилем раздробленного движения». Но терминологическое преобразование не устранит некоторых трудностей

в приложении типологического противопоставления Курта к области словесного искусства.

Сопоставляя обе типологические системы, мы убеждаемся в том, что они в значительной мере совпадают: к «полифоническому стилю» Курта приложимы характеристики «атектонического стиля» Вёльфлина и к «классическому стилю» Курта — индексы «тектонического стиля» Вёльфлина. Уже это обстоятельство внушает сомнение в том, что нам удастся удовлетворительно разрешить нашу задачу при помощи типологии Курта.

В самом деле, по основному признаку — по признаку амплитуды напряжения — интерпретация Моисси будет отнесена к стилю развернутого движения, интерпретация Вюльнера — к стилю раздробленного движения. Такое распределение поддерживается и второстепенными признаками. У Вюльнера отдельные периоды подчинены определенным мелодическим заданиям, у Моисси трудно говорить о «мелодической красоте темы»: доминирующей «темой» в его интерпретации служит развертывание движения; мелкие периоды (двустишия и стихи) в подавляющем большинстве лишены мелодической характеристики и являются лишь ступенями последовательного повышения; только в 1-й части на границах крупных периодов (стихи 10—12 и 19—20 в соотношении с 16-м и 18-м) можно усмотреть признаки мелоса. Орхестические моменты — один из симптомов «классического стиля» — характерны опять-таки для интерпретации Вюльнера. Камнем преткновения является второй из указываемых Куртом существенных критериев — «плавные переходы» или «группировка». Курт, сообразуясь с признаками классифицируемого музыкального материала, объединяет группировку и взаимное противопоставление крупных частей, с одной стороны, и мелких периодов, с другой: это диктуется исторической эволюцией музыкальных стилей. Не берусь решать вопрос о том, являются ли эти два признака соотносительными также и вне исторической данности, обусловлена ли их соотносительность природой музыкальной композиции. Но применительно к нашему материалу эти признаки приходится безусловно разделить и признать их сосуществование отнюдь не необходимым. Интерпретация Вюльнера лишена отчетливой группировки как в целом, так и в мелких периодах;

момент противопоставления и контраста выступает лишь в той мере, в какой он необходим для обеспечения единства периода, иначе — для образования периода; таким образом, по этим признакам интерпретация Вюльнера должна быть отнесена к стилю развернутого движения, тогда как именно этого основного признака данного стиля она не содержит.

Иначе обстоит дело в интерпретации Моисси. Здесь мелкие периоды («группы») сочетаются при помощи «плавных переходов». Согласно типологии Курта, это обусловливает плавность переходов также и между крупными частями, а в действительности части и крупные периоды внутри частей у Моисси резко разграничены. В то же время они построены так, что 2-я часть представляет как бы дальнейшее развитие 1-й, и 2-й период внутри каждой части — продолжение движения 1-го периода. Таким образом, общий характер развернутого движения не нарушается.

Итак, приходим к выводу, что и типология Курта оказывается к нашему материалу неприложимой: оба декламационные произведения обнаруживают каждое признаки двух противоположных стилей. Причиной неудачи и на этот раз явилась, по-видимому, чрезмерно тесная связь между типологическими категориями и тем художественным материалом, на основе которого они выработаны.

11.3. Сделанные нами попытки установления стилистической принадлежности двух декламационных произведений приводят к выводу, что ни одна из двух рассмотренных типологических систем, из которых одна создана на основе изобразительных искусств, а другая — на основе музыки, взятая в чистом виде, непригодна для этой цели. Механическое перенесение типологических категорий из области других искусств оказалось невозможным. Вместе с тем, не подлежит сомнению, что классификационные признаки, составляющие содержание обеих систем, для анализа декламационных произведений представляют бесспорную ценность. Задача сводится к такой их группировке, которая, объединяя соотносительные признаки, образовала бы ярко дифференцированные характеристики стилистических типов. Предпосылкой для разрешения этой задачи является прежде всего накопление достаточного мате-

риала в виде композиционных анализов произведений декламации.

Материал, которым я располагаю, пока еще не удовлетворяет этому требованию. Поэтому ограничиваюсь беглыми замечаниями о перспективах работы в области типологизации декламационных стилей.

Классификационные понятия, которыми мы пользовались в предшествующем изложении (а равно и ряд других дифференциальных признаков, которые могут быть почерпнуты из тех же типологических систем), как показывает приведенный анализ, должны быть очищены от специфических примесей, создаваемых частными условиями того или иного искусства и, в связи с этим, частично подвергнуты терминологическому преобразованию. Полученные таким путем абстракции необходимо наполнить конкретным содержанием применительно к условиям искусства декламации. Так, например, заимствуя у Вёльфлина критерий единства и множественности, необходимо уяснить, в каких композиционных фактах может выражаться единство и множественность в декламационном произведении.

Далее, возникает задача установления взаимной обусловленности стилевых признаков в декламации. Разрешение ее требует параллельного применения двух различных методов. С одной стороны, композиционный анализ отдельных произведений будет вскрывать реально сосуществующие сочетания признаков и дополнит самый перечень признаков, по предполагаемому плану, все же заимствованный из готовых типологических систем, выработанных на основе других искусств; эта работа, имеющая целью выяснение типов композиционного движения, связана с установлением признаков его определяющих моментов — кульминации, подготовки и разрешения[24]. С другой стороны, к той же цели будет вести дедуктивный анализ понятия декламации в свете той или иной эстетической теории. Только дедукция, корректируемая данными непосредственного художественного восприятия, дает возможность установить эстетическую взаимообусловленность композиционных признаков. Дедукция необходима еще и потому, что в области декламации — искусства звучащего слова — материал, которым располагает исследователь, чрезвычайно ограничен. Это прежде всего живая декламационная речь, которая уже в силу

своей текучести ускользает от детального анализа. При этом всякое декламационное произведение воспринимается относительно небольшим кругом лиц[25]. Документы, допускающие научную обработку, в виде граммофонных и фонографных записей, скудны и охватывают не более двух последних десятилетий. Письменные источники в виде мемуаров, случайных высказываний, риторических трактатов, историко-театральных материалов и т.п. способны дать лишь самое общее представление о декламационных системах минувших эпох и непригодны для изучения композиции декламационных произведений. Такая ограниченность материала неизбежно требует корректива в форме дедуктивного исследования. Иначе исследователь слишком подвержен риску принять реальное и временное сосуществование признаков за непреложный эстетический закон.

11.4. Собранный и проанализированный материал в сопоставлении со стилевыми критериями Вёльфлина и Курта уже и сейчас позволяет наметить целый ряд дифференциальных признаков декламационных стилей. В основу классификации стилей, согласно всему сказанному о природе декламационной композиции, придется положить общую характеристику декламационного движения. Дихотомическим критерием для такой характеристики служит признак амплитуды напряжения (крупные и мелкие дуги напряжения у Курта). С этой точки зрения различаем *стиль развернутого* и *стиль раздробленного движения*. Есть основания полагать, что с этим различением соотносительно различение *явной* и *скрытой закономерности* (Вёльфлин) или, что то же, *тектонической* и *атектонической*, *закрытой* и *открытой*, *связанной* и *свободной формы*, *симметрии* и *асимметрии* (Вёльфлин); эти пары понятий соответственно однозначны с понятиями *застывшей* и *текучей* формы, *устойчивого* и *неустойчивого равновесия*, которые однако находят более удачное применение в области пространственных, нежели в области временных искусств. Признак *противопоставления периодов* и *плавности переходов* (Курт), как показал наш анализ, оказывается различным по своей стилистической функции в зависимости от того, к периодам какого порядка он применяется — к крупным частям или к мелким периодам; поэтому

его будет целесообразно заменить различением *расчлененности* или *нерасчлененности*. В случаях расчлененной композиции возникает вопрос об *относительной самостоятельности частей*, или их *подчиненности общему движению*. Различение расчлененности и нерасчлененности едва ли совпадет с основной дихотомией, хотя можно полагать, что расчлененная композиция более свойственна развернутому движению (которое, однако, может быть и нерасчлененным), тогда как раздробленное движение не дает действенных импульсов к органическому членению[26]. Что же касается подчиненности частей общему движению, то этот признак относится, по-видимому, только к развернутому расчлененному движению, хотя здесь возможны различия в степени самостоятельности частей. Предельный случай независимости частей в пределах развернутого движения представит произведение, в котором признак развернутости принадлежит только отдельным частям, не связанным в динамическое единство. В этом смысле к стилю развернутого движения приложимо различение *единства* и *множественности* (Вёльфлин) — как единства или множественности более или менее самостоятельных движений. Различать эти признаки в стиле раздробленного движения не приходится, так как множественность в указанном смысле свойственна ему по самому определению. При наличии признака множественности в стиле раздробленного движения, наряду с охарактеризованным сейчас случаем полной самостоятельности частей, возможно построение, при котором каждый член образует последовательную ступень общего единонаправленного движения; в этом случае создается эффект *ступенчатого движения*; ступенчатое движение противопоставляется движению *прямолинейному*, которое обнаруживается с наибольшей яркостью при нерасчлененности развернутого движения и менее ярко — при расчлененности на отчетливо соподчиненные части. Из других различений, намечающихся в стиле развернутого движения, упомяну признак *наличия* или *отсутствия заключительного разрешения*, а при наличии его — *полный* или *неполный* его характер, и далее — различение движения *свободного* или *заторможенного*.

В стиле раздробленного движения возможны различения с точки зрения *способов создания единства*, с точки зрения *спо-*

собов сцепления периодов и, наконец, с точки зрения *направления движений* или, что то же, *расположения точек напряжения*, соответствующих кульминациям стиля развернутого движения; в последнем вопрос о направлении движения решается просто: восходящее движение до кульминации, нисходящее после нее — нисходящие движения вне разрешения возможны только по принципу торможения или в обособленных вступительных частях; что же касается стиля раздробленного движения, то здесь нисходящее движение не ограничено никакими принципиальными условиями и может выступать в качестве основного организующего фактора наравне с восходящим. <...>

12. Установив [выше] композиционную схему и общую концепцию двух интерпретаций, мы должны соотнести полученные результаты с данными стихотворения и определить направление конкретизации стихотворного построения [в терминах намеченной выше типологической классификации стилей]. Обращаемся поэтому [вновь] к композиции стихотворения. <...>

Если попытаемся теперь определить композицию 1-й части в [этих] терминах, то в качестве характеризующих ее стилистических индексов придется указать следующие: множественность кульминации, расчлененность, относительная самостоятельность частей (выступающая более ярко при двухступенном членении); в итоге — развернутое ступенчатое движение (тектоническая форма) при отсутствии разрешения. <...>

Композиционное движение 2-й части носит <...> раздробленный характер (обнаруживает атектоническую форму). Две строфы, ее составляющие, разграничены довольно резко и образуют относительно замкнутые единства. Для развернутых движений в них нет места. <...>

Типологическая характеристика 3-й части, кроме основного признака развернутого движения (и тем самым — тектонической формы), содержит признаки нерасчлененности, свободного и прямолинейного движения (так как перечисленные ступени являются лишь неизбежными опорными точками развивающегося напряжения), единства кульминации и наличия неполного разрешения. <...>

Попробуем теперь выразить полученные результаты в терминах нашей типологической схемы: ведь только в приложе-

нии к целому произведению они приобретают свое истинное значение; понятие стиля постулирует единство и целостность произведения; стилевая характеристика определяет взаимоотношение факторов и телеологическое единство в художественном целом, а не в его частях, и тот способ пользования типологическими признаками, который мы применяли до сих пор в анализе стихотворения, — только вспомогательный прием.

Мы установили, с одной стороны, известную аналогию в динамической структуре крайних частей, признав в 3-й части тип движения, свойственный 1-й части, но здесь обнаруживающийся в более чистой и развитой форме; с другой стороны, из нашей характеристики движения в отдельных частях явствует, что средняя часть по своей внутренней структуре стоит в контрастном отношении к структуре обеих крайних частей. Теперь мы можем определить композиционный тип стихотворения. Это — развернутое расчлененное движение, тектонизм которого завуалирован зыбкостью границ между частями; движение развивается по трем ступеням, обладающим относительной самостоятельностью; отсюда вытекает признак множественности кульминаций; одна из кульминаций (в стихе 20-м) нарушает последовательность восхождения и создает эффект торможения, функцию которого выполняет средняя часть; нарастание завершается неполным разрешением.

13. Выше предложенные [и употребленные на конкретном примере] типологические соображения нуждаются в ряде оговорок.

Во-первых, они носят совершенно предварительный характер, так как основаны на недостаточно обширном материале.

Во-вторых, как всякие типологические категории, предложенные различения являются относительными. Произведение, принадлежащее к стилю раздробленного движения, может обнаруживать признаки развернутого движения в отдельных периодах, и наоборот, произведение, принадлежащее к стилю развернутого и расчлененного движения, может не обнаруживать тектонизма в структуре отдельных частей. Решающим моментом оказывается общее впечатление, и о неизбежности этого субъективного момента необходимо пом-

нить при оценке стилистической характеристики. Отсюда ряд выводов. 1) Приведенные типологические понятия могут применяться как к отдельным частям или периодам произведения, так и ко всему произведению в целом; но только на основании анализа целостного произведения можно установить его стилистическую характеристику. 2) Стилистическая характеристика произведения требует не только подведения его под определенные типологические категории, но и учета степени их выраженности. Только при соблюдении этого условия типологическая характеристика может рассчитывать отразить в существенных чертах структуру произведения; иначе неограниченная схематизация превратит стилистическую характеристику в схоластическую формулу и не выполнит своего назначения — дать адекватный перевод композиции художественного произведения из плоскости эстетического восприятия в плоскость рассудочных понятий. 3) Приведенные типологические понятия имеют в виду установление *типов*, т.е. наиболее ярко дифференцированных стилистических образований, наряду с которыми возможны переходные и смешанные формы.

В-третьих, понятие стиля многостороннее, и стилистическая классификация может и должна строиться по различным принципам. Декламационное произведение представляет собой коммуникацию, высказывание. Эмоциональность, неизбежно присущая художественному произведению (хотя бы чисто формальная эмоциональность, вполне абстрагированная от бытовых эмоций), как уже отмечалось, сообщает ему характер эмоционального высказывания. Поэтому возможна типология декламационных произведений с точки зрения экспрессивного стиля речи[27]. Далее: декламационное произведение представляет собой интерпретацию поэтического произведения, и потому возможна типология декламационных произведений с точки зрения отношения интерпретации к интерпретируемому произведению[28]. Наконец, декламационное произведение представляет собой художественное построение динамического (точнее, энергетического) характера, и потому возможна в области декламации типология с точки зрения архитектоники, организации движения — типология композиционная. Именно в этой плоскости лежат приведенные выше соображе-

ния. С типологией по экспрессивным признакам композиционная типология пересекается постольку, поскольку всякому типу декламационной композиции свойственна та или иная, впрочем, самая общая, эмоциональная характеристика. Что же касается типологии по признакам отношения к интерпретируемому произведению, то она предполагает совершенно иную плоскость рассмотрения и вовсе не соприкасается с типологией композиционной[29].

Наконец, в-четвертых. Приведенная схема набросана на основании анализа произведений декламационных. Но вместе с тем она опирается только на моменты словесной динамики декламационных произведений и не пользуется тем признаком, который составляет specificum декламации — признаком материального звучания. Поэтому принципиально отвлекаясь от ее неизбежной неполноты, она приложима к словесно-художественным произведениям как таковым вне условий материально-звукового воплощения[30]. Стало быть, она может служить базой для сопоставления декламационной интерпретации с интерпретируемым стихотворением.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Эти методологические принципы я изложил в общей форме в статье «Эстетические предпосылки теории декламации» (Поэтика. Вып. III. Лг., 1927).

2 Пользуюсь изданием Bibliographisches Institut (Leipzig): Goethes Werke. Hrsg.: *Kurz Heinrich*. Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Beifügung aller Lesarten. Bd. I. 1868 (Gebundene Ausgabe. Bibliographisches Institut).

3 Первоначальноез заглавие: Maifest.

4 Первоначальный вариант: Wie blickt.

5 Термин «фаза» в применении к динамическому процессу принадлежит Ю.Н. Тюлину, хотя, насколько мне известно, в печати им не употреблялся.

6 *Wölfflin H*. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 4. Aufl. München, 1920. S. 16, 133—166.

7 См.: Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 27, 34—36.

8 См.: там же. С. 34—35.

9 Выходя за пределы типологии можем отметить замечательные работы Игоря Глебова «У истоков жизни (Памяти Пушкина)» в сборнике «Орфей». Кн. 1. Пб., 1922, и «Данте и музыка» (гл. I: Музыка Божественной Комедии) в сборнике Государственной Филармонии «Данте Алигиери». Пг., 1921.

10 *Kurth E*. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. 2. Aufl. Berlin, 1922. Пользуюсь случаем выразить благодарность З.В. Эвальд, ознакомившей меня с рядом глав этого труда по приготовленному ею к печати переводу книги [*Курт Э*. Основы линеарного контрапункта / пер. З. Эвальд. М., 1931. — *Сост.*]. С удовлетворением я констатировал, что Курт пользуется в целях анализа музыкальных произведений теми же динамическими (в его терминологии — также «энергетическими») понятиями напряжения и разрешения, которые я применяю к анализу словесно-художественных произведений, заимствовав их у Христиансена. Однако в труде Курта эти понятия служат базой, на которой развивается детально разработанная теория динамического процесса. Конспективному изложению системы Курта посвящена брошюра П.В. Акимова «Введение в полифонию на основе энергетических учений (Ernst Kurth)». Лг., 1928. В русской научно-музыкальной литературе самостоятельно развивает аналогичные мысли И.А. Браудо в статье «К вопросу о логике Баховского языка» (Музыкознание. Временник Отдела Музыки ГИИИ. Вып. IV. Л. 1928).

11 Граммофонная пластинка D. G. — A. — G. «Grammophon» № 2-41135. Слушалась при скорости вращений 78 оборотов в минуту. Для чтения графики, кроме сказанного выше, надо иметь в виду следующее: 1) Мелодическое положение слога определяется высотой *центра* обозначающей слог точки. 2) Паузы выражены светлыми соединительными линиями. 3) Поставленные над точками римские цифры обозначают ступень динамической градации слов, арабские цифры — числа полных вибраций, соответствующие высоте гласного. 4) С левой стороны помещена хроматическая шкала высот с обозначением чисел полных вибраций, соответствующих каждой ступени; 5) Оценка длительности каждого стиха облегчена нумерованными дугами, направленными вниз

и расположенными по абсциссе на нижней оси; противолежащие им нумерованные дуги, направленные вверх, обозначают секунды; длительность межстиховых пауз определяется расстояниями между дугами нижнего ряда.

12 Граммофонная пластинка D. G. — A. — G. «Grammophon» № 41029.

13 См.: Стих и декламация // Русская Речь. Новая серия. Вып. I. Л., 1927. С. 36—37.

14 Я полагаю, что мелодическая весомость безударных слогов на протяжении целых периодов служит одним из важнейших симптомов певческого голоса.

15 См.: *Saran Franz*. Deutsche Verslehre. München, 1907. S. 141—143.

16 Об эмоциональной окраске см. подробнее «Эстетические предпосылки теории декламации», с. 29, 41—44; *Фёдоров Андрей*. Семантика декламационной речи (напечатана в этом сборнике), § 17; «Голоса поэтов». [Эта книга С.И. Бернштейна не была опубликована. Ее рукопись, по всей видимости, была утеряна. — *Сост.*].

17 Об эмоциональной окраске обеих интерпретаций ср.: *Фёдоров А*. Указ. ст., § 10.

18 Иначе объясняет эту трудность Вальцель: см. его статью «Сущность поэтического произведения» (пер. М.Л. Тронской) в сборнике «Проблемы литературной формы» (Л., 1928. С. 1—35).

19 См.: «Голоса поэтов».

20 *Walzel O*. Das Wortkunstwerk. Leipzig, 1926. S. 104—105, 315 ff., 324. По-русски см. статьи Вальцеля в сборнике «Проблемы литературной формы» (под ред. В. М. Жирмунского. Л., 1928. С. 3—5, 8, 56—58), а также реферат В.М. Жирмунского «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» («Поэтика». Вып. II. Л., 1927. С. 16—18) и его же предисловие к указанному сборнику («Проблемы литературной формы»), с. V.

21 По отношению к стихотворному искусству проблема общей динамики освещена в работе Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка». Л., 1924.

22 *Kurth E*. Указ. соч.

23 Различение орхестического, речевого и мелического ритма см. у Сарана «Deutsche Verslehre». München, 1907. S. 139—144.

24 Ценные указания в этой области можно найти у Курта.

25 Распространение радио, несомненно, будет способствовать, да и сейчас уже способствует расширению аудитории, одновременно воспринимающей произведения декламационного искусства.

26 Если это предположение верно, то здесь встречаемся с расхождением музыкальной и декламационной композиции: группировка и противопоставление частей и групп Курт отмечает как признак «классического стиля» (т. е. стиля раздроблённого движения).

27 Подробнее см. «Голоса поэтов».

28 Опыт построения такой типологии см. в работе Андрея Фёдорова «Семантика декламационной речи» (напечатана в этом сборнике), глава III.

29 Само собой разумеется, что, наряду с перечисленными, возможны и другие принципы классификации декламационных произведений. Возможна и, вероятно, практически полезна, хотя и бесплодна с эстетической точки зрения, классификация по признаку технических приемов исполнения. По-видимому, именно такой характер носит классификация «методов декламационной композиции», предложенная В.Н. Всеволодским-Гернгроссом (в книге: Искусство декламации. Л., 1925. С. 70—78). Хотя, строго говоря, ее principium divisionis автором не выяснен, а самое понятие композиции, восходящее не к эстетике и теории поэзии, а к обычному употреблению этого слова в музыкальном смысле (см. с. 32—33), не имеет ничего общего с тем его пониманием, какое представлено в этой статье.

30 Понятия «ступенчатого построения» и «торможения» применяются Виктором Шкловским при анализе сюжетной композиции прозаических произведений. См.: *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929.

Часть 2

Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология

В. Золотухин, В. Шмидт

1923

Основанный С.И. Бернштейном *Кабинет изучения художественной речи (КИХР)* начал работу в феврале 1923 года. С момента основания Кабинет относился к Разряду истории словесных искусств Российского института истории искусств (далее ИИИ[1]), обязанности руководителя КИХРа нес С.И. Бернштейн, ассистента Кабинета — Н.А. Коварский[2].

Кабинет стал наследником фонетической лаборатории Института Живого Слова (далее ИЖС), где С.И. Бернштейн работал прежде [см.: Золотухин, Шмидт]. Так, например, в КИХРе продолжалась начатая в ИЖС запись декламации современных поэтов для дальнейшего изучения на их основе декламационных явлений и построения научной теории декламации. Фонографический архив ИЖС, собиравшийся С.И. Бернштейном с 1920 по 1923 год, перешел к ИИИ и положил основание КИХРу [Бернштейн, с. 49].

Несколько месяцев спустя после открытия Кабинета, 9 мая 1923 года при нем начала работу одноименная *Комиссия по изучению художественной речи* (другое название: Комитет по изучению художественной речи)[3]. Ее председателем был назначен Б.М. Эйхенбаум, а функции заместителя взял на себя С.И. Бернштейн [Задачи и методы изучения искусств, с. 222]. С ее появлением в ИИИ фактически была воспроизведена сложившаяся в ИЖС двухчастная структура исследования: эмпирическая работа в лаборатории, роль которой теперь выполнял КИХР, и теоретическая — в заседаниях комиссии.

Исследовательские задачи этой Комиссии подразумевали привлечение не только лингвистов и литературоведов, но и исследователей изобразительного искусства, театра и музыки (см. документ № 1). На заседания Комиссии приглашались сотрудники из других разрядов института, например Д.Г. Маггид и А.В. Финагин из Разряда истории музыки, А.И. Пиотровский из Разряда истории театра и др.[4] Другой особенностью Комиссии было участие в ее работе профессиональных декламаторов: В.А. Пяста, Н.С. Омельянович, С.Г. Вышеславцевой и учеников студии Вс.Н. Всеволодского-Гернгросса[5], чьи декламационные выступления на заседаниях обсуждались присутствующими. Так нашла воплощение близкая С.И. Бернштейну (и отчасти реализованная уже в Институте Живого Слова) идея соединения

в изучении звучащей художественной речи двух составляющих: научной и художественной.

В конце 1923 года Комиссия по изучению художественной речи была преобразована в *Секцию художественной речи*[6] [Поэтика, вып. I, с. 157; Поэтика, вып. IV, с. 149]. После реструктуризации обязанности председателя секции вместо Б.М. Эйхенбаума нес С.И. Бернштейн (с 1924 до осени 1925 года [Поэтика, вып. I, с. 156]). Секретарем секции был назначен Н.А. Коварский[7], также проработавший в этой должности до осени 1925 года [Поэтика, вып. I, с. 156].

ДОКУМЕНТ № 1: ПИСЬМО С.И. БЕРНШТЕЙНА ПРЕДСЕДАТЕЛЯМ РАЗРЯДОВ ИСТОРИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИИИ ОТ 24 МАЯ 1923 Г.[8]

<...>

Постановлением Разряда Истории Словесных Искусств Российского Института Истории Искусств от 9-го с[его] м[есяца] при Кабинете Изучения Художественной Речи образована одноименная с ним Комиссия. В задачу ее входит: 1) разработка вопросов звучащей художественной речи в форме изучения образцов произнесения произведений словесного Искусства и 2) разработка вопросов поэтики при помощи лингвистических методов. Первая из этих задач ближайшим образом соприкасается с целым рядом дисциплин, входящих в круг занятий других Разрядов Института. Сюда относятся, например, проблемы ритмики и мелодики стиха, проблема музыкальной речи (речитатив и музыкальное чтение), проблема тембра произнесения, изучаемая современными исследователями в связи с данными изобразительных искусств, проблема связи слова с движением, вопросы сценического произнесения и полный ряд других, более частных вопросов.

Продуктивная работа в этой области едва ли возможна вне тесного сотрудничества теоретиков и историков словесного искусства с представителями других отделов искусствоведения и истории искусств. Институт Истории Искусств, объединяя четыре специальных разряда, обнимающих

в своей совокупности всю область исторических и теоретических наук об искусстве, является как бы призванным к разработке научных проблем указанного характера. Поэтому чрезвычайно желательным представлялось бы участие в работах Комиссии членов Вашего Разряда и занимающихся под их руководством научных работников на числа слушателей Института. <...>

ДОКЛАДЫ В 1923 ГОДУ[9]

- «Составная рифма у русских поэтов» В.М. Жирмунского (27 мая);
- «Несколько законов декламации» В.А. Пяста (27 мая);
- «Принципы членения речи в декламации современных русских поэтов» С.И. Бернштейна (3 июня);
- «Методы декламационной композиции» В.Н. Всеволодского-Гернгросса (с декламационными иллюстрациями в исполнении студии В.Н. Всеволодского-Гернгросса) (21 октября);
- «О выразительном значении звуков в стиховой речи» С.И. Бернштейна (25 ноября, на открытом годовом заседании Отдела Словесных Искусств);
- «Принципы современной декламации» С.Г. Вышеславцевой (16 декабря).

ДЕКЛАМАЦИОННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ В 1923 ГОДУ

- Дуэтная декламация В.А. Пяста и Н.С. Омельянович (27 мая);
- Выступление С.Г. Вышеславцевой с декламационной интерпретацией стихов Маяковского (3 июня).

1924

Начиная с 1923 года от совместного изучения звучащего стиха постепенно начали отходить Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский и другие филологи — сотрудники Разряда. Объяснение этому можно найти, в частности, в сохранившемся среди архивных документов отчете, подводившем итоги первого года работы КИХРа. В этом тексте 1924 года за подписью секретаря Разряда истории словесных искусств

Б. Казанского[10] сообщалось, что главной задачей Кабинета до сих пор было изучение приемов произнесения поэтами своих стихов. «В отношении этой цели этот материал [записи с авторским чтением. — *Сост.*] теперь можно считать исчерпанным для современной науки. Подведение итогов этих технических и методологических исканий и было важнейшим делом Кабинета [за минувший год. — *Сост.*]»[11]. Автором фактически констатировалось, что для построения теории декламации необходимо искать новый материал, отличный от авторского чтения. В течение 1924 года и позднее КИХР планомерно расширял свой архив за счет записей декламаторов (Н. Казанской-Радловой, Э. Каминской, Н. Омельянович, А. Шварца). К 1924 году относятся и первые записи актеров (А. Коонен, Н. Церетелли, А. Моисси) (подробнее см.: Золотухин 2015).

В 1924 году КИХР предпринимал попытки установить отношения с исследователями звучащей художественной речи в Москве. К С.И. Бернштейну и его коллегам обратился с предложением о сотрудничестве один из редакторов журнала «Культура голоса и речи», лингвист А.М. Пешковский. С.И. Бернштейн планировал опубликовать в одном из номеров журнала законченную в марте 1924 года статью «Стих и декламация», однако издание в силу финансовых трудностей так и не увидело свет[12].

ДОКУМЕНТ № 2: ИЗ ЧЕРНОВИКА ШУТОЧНОГО «ДОКЛАДА» С.И. БЕРНШТЕЙНА О «ДОСТИЖЕНИЯХ» КАБИНЕТА ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ[13]

Господа!

Почти 10 месяцев прошло с того момента, когда, в знаменательный день основания П[етер]б[ургского]. Унив[ерсите]та, в день общестуденческого праздника, 8 февраля по старому стилю — 21-го по новому, Рисли (Разр[яд] Ист[ории] Слов[есных] Иск[усств]) принял мудрое решение учредить КИХР.

Вы помните, как мизерно было начало.

Тесная комната на Галерной[14] — не комната даже — клетка. 10-минутное путешествие по темному, узкому коридору. Меблировка самая скудная: 2 стола, дюжина стульев,

заведующий, ассистент и 12 сотрудников. Как видно из этого перечня, живой инвентарь значительно преобладал над мертвым. А между тем только в нем, в мертвом инвентаре, залог продуктивности и прочности научного учреждения; в мертвом инвентаре — его смысл, его право на существование. Люди смертны, вещи бессмертны. Поэты умирают, их голоса остаются. Умрем и мы, — а голоса современных нам поэтов, заботливо нанесенные нами на валики фонографа, воздвигнут нам нерукотворный памятник в отдаленных поколениях. Уже наступило время, когда поэт, зарегистрировавшийся в КИХРе, не имеет права повторить слова Ахматовой:

Придут люди — зароют
Мое тело и *голос мой*.

Итак, первые заботы работников КИХРа должны были направиться в сторону увеличения мертвого инвентаря. Недаром же один из самых симпатичных Чеховских героев обращался с трогательной речью к «многоуважаемому шкафу». Мы раздобыли 3 десятка книг, и это послужило поводом к установке в Кабинете первого шкафа.

Не прошло и месяца с основания КИХРа, — как Фонетическая Лаборатория Ин-та Живого Слова, смертельно испугавшись новорожденного соперника, без боя уступила ему, вместе с заведующим, все свои валики и 3 парлографа, из к[ото]рых один даже действует. И маститый Ун[иверсите]тский Кабинет Экспер[иментальной] Фонетики поступился в пользу юного собрата одним из своих фонографов с секундомером. Это послужило поводом для установки второго шкафа.

Между тем, библиотека росла, и уже на 5-ом месяце существования КИХРа новые книжные приобретения помещались уже не на полках, а на шкафу. Тогда возникла настоятельная потребность в более обширном помещении. Идя навстречу этой назревшей потребности, президиум Риски решил перевести Кабинет с Галерной на Исаакиевскую[15]. К сожалению, гнусные происки Откомхоза [Отдела коммунального хозяйства. — *Сост.*] отсрочили переезд почти на

Сотрудники КИХРа (из личного архива С.И. Богатыревой); сидят: С.И. Бернштейн (слева), А.В. Фёдоров (крайний справа), Г.В. Артоболевский (второй справа); С.Г. Вышеславцева (крайняя справа).

½ года, — и вот только теперь сбылись наши давние мечтания: мы получили одну из лучших комнат в знаменитом Зубовском особняке. Роскошь нового помещения может удовлетворить самому притязательному вкусу.

Особо отмечу отдельный вход с вестибюлем, более похожим на салон, чем на переднюю[16].

В новом помещении открылся полный простор проявлению стяжательных наклонностей КИХРа. Число шкафов немедленно удвоилось. К ним присоединилась резная шифоньерка, диван, ломберный столик. Вожделения КИХРа направлены теперь к увеличению числа стульев и приобретению электрич[еской] спирали. Он приобрел также право на вешалку, к[ото]рую ему уже некуда девать. <...>

ДОКЛАДЫ В 1924 ГОДУ

- «Из наблюдений над звуковой стороной русского стиха» С.И. Бернштейна (24 февраля и 30 марта);

- «Стихотворение „Парус“ Лермонтова. Опыт лингвистического анализа» Л. В. Щерба (2 ноября);
- «Вопросы русской акцентологии в связи с теорией стиха» В. М. Жирмунского (7 декабря).

1925

К 1925 году КИХР «закончил в основном цикл работ на материале записанной в фонограф читки поэтов, — писал С.И. Бернштейн в предисловии к книге своего ученика Г.В. Артоболевского. — Важнейшими результатами этой работы явились положения о том, что художественное чтение („декламация“, по тогдашней нашей терминологии) представляет собой искусство, отличное от искусства поэтического, что чтец не воспроизводит стихотворение механически, а, облекая его в материальное звучание, неизбежно подвергает его творческому преобразованию, истолкованию, и что всякое стихотворение допускает несколько равноправных декламационных интерпретаций; что читка поэта является одним из таких истолкований — конечно, чрезвычайно интересным и важным, но для чтеца отнюдь не обязательным; наконец, что читка поэтов представляет особый интерес потому, что, не всегда освещая каждое данное стихотворение, она, во-первых, всегда обнаруживает произносительные тенденции, свойственные стихотворной речи вообще, и, во-вторых, безошибочно отражает ту эмоциональную сферу, в которой поэт переживает свою поэзию» [Артоболевский, с. X—XI].

29 октября 1925 года при Отделе словесных искусств начинает работу *Комиссия по изучению звучащей художественной речи*, председателем которой в течение следующего года ее работы оставался С.И. Бернштейн[17]. Вместе с сотрудниками Словесного отдела в нее на разных этапах работы входили также представители Отдела теории и истории музыки (МУЗО), литераторы, музыканты, а также декламаторы В.А. Пяст, А.И Шварц, Э.М. Каминская, Н.С. Казанская-Радлова, Л.А. Ненашева, Г.В. Артоболевский и др.

Комиссия[18] получила новые установки: изменилась ее форма работы, отчасти предмет исследования. Произошла определенная локализация проблем, связанных со звучащей художественной речью. Однако научно-практическая направленность

работы была сохранена. «Центр тяжести занятий Комиссии лежит не в докладах, а в лабораторной работе», — писал С.И. Бернштейн [Бернштейн, с. 48]. На первом заседании Комиссии 29 октября 1925 года были сформулированы ее задачи и составлен план работ. Первым пунктом в протоколе значилось: «Задачи Комиссии определить как изучение звучащей художественной речи во всех ее разновидностях, т.е. имея в виду произнесение стихов, произнесение художественной прозы и произнесение ораторской речи — причем звучание должно изучаться в связи с общими стилистическими заданиями и структурой словесно-художественных произведений»[19].

Помимо изучения речевой интонации, по инициативе сотрудников Отдела теории и истории музыки в план исследования Комиссии был вставлен также пункт, касающийся изучения «интонации специально музыкальной» [De Musica, с. 140].

Комиссия положила начало коллективному изучению декламации Александра Моисси и ряда других немецких актеров и декламаторов (на материале немецких грампластинок), которое продолжалось вплоть до закрытия КИХРа в 1930 году[20].

Еще одной формой работы Комиссии стали предложенные С.Г. Вышеславцевой и композитором И.М. Шиллингером опыты в области так называемой экспериментальной декламации, когда одно и то же стихотворение подготовлялось несколькими декламаторами (каждым в отдельности), затем записывалось на фонограф и подвергалось членами комиссии сравнительному анализу.

До конца 1925 года было проведено семь заседаний комиссии [Поэтика, вып. I, с. 158]. Промежуточные результаты ее работы нашли отражение в годовом отчете Отдела истории словесных искусств за 1925 год: «Систематический анализ приемов чтения поэтов А. Белого и О. Мандельштама (С.И. Бернштейн), исчерпывающий анализ декламации Моисси (под руководством С.И. Бернштейна), анализ речи Ленина „Что такое Советская власть“ и Луначарского „На смерть К. Либкнехта и Р. Люксембург“»[21].

В 1925/26 уч.г. в Словесном отделе ИИИ начал работу научно-исследовательский семинарий п/р С.И. Бернштейна по теории звучащей художественной речи, продолжавший свою работу вплоть до закрытия КИХРа[22].

ДОКЛАДЫ В 1925 ГОДУ

- «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода» Б.М. Энгельгардта (5 апреля);
- «Стих и декламация» С.И. Бернштейна (в соединении с Секцией Музыкознания Отдела теории и истории музыки) (6 апреля);
- «Основоположения эстетики слова» Б.М. Энгельгардта (7 июня);
- «Стилистика, как учение о поэтическом языке» В.В. Виноградова (11 октября);
- «Новейшие течения в области стилистики в Германии (школа Фосслера и Лео Шпитцер)» В.М. Жирмунского (15 ноября);
- «О музыкальном организме. Внешне-звуковая конструкция человеческой речи» Д.Н. Маслаковца (5 и 6 ноября);
- «Поэтика стихотворного перевода» слушателя курсов А.В. Фёдорова (20 декабря).

1926

Летом 1926 года Секция крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств ИИИ организовала и провела Прионежскую экспедицию. В этой общеинститутской экспедиции, которая продлилась чуть больше месяца, приняли участие сотрудники Музыкального, Театрального, Словесного отделов и Отдела изобразительных искусств [Крестьянское искусство, с. 7]. Сотрудниками КИХРа было записано больше 60 валиков [Поэтика, вып. IV, с. 150; АОК РИИИ Д. 29. Л. 3] со 112 образцами различных песен, былин, романсов в местной обработке, причетов и пр. [Крестьянское искусство, с. 7][23].

Начиная с этого года, список предметов исследования в КИХРе расширяется еще на один: изучение такой разновидности звучащей художественной речи как народная рецитация. [Поэтика, вып. IV, с. 150].

ДОКЛАДЫ В 1926 ГОДУ

- «К характеристике декламационных приемов Моисси. Способы выделения слов» А.В. Фёдорова (4 февраля)[24];
- «Ораторы Октября» М.Ю. Левидова (1 апреля);

Шкафы с фоноваликами и фонографами в КИХРе (*Портреты поэтов // Красная панорама.* № 2. 1926).

- «О приемах нотации акцентных явлений в стихе» С.Г. Вышеславцевой (8 апреля, 6 и 13 мая);
- «О декламационном метре и ритме» А.В. Фёдорова и Н.А. Тимофеева (4 июня);
- «Эстетические предпосылки теории декламации» С.И. Бернштейна (23 октября);
- «Стих и декламация» С.И. Бернштейна (4 ноября);
- «Отчет о фольклорной работе экспедиции ГИИИ в Заонежье (песни, былины, сказки, фонетические записи)» А.М. Астаховой, Н.П. Колпаковой, И.В. Карнауховой, С.И. Бернштейна и Т.В. Поповой [11 ноября на открытом заседании Отдела Словесных Искусств ИИИ];
- «Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация» Г.В. Артоболевского (13 ноября);
- «О моторных импульсах стиха» С.Г. Вышеславцевой (20 ноября);

- «Монолог из „Фауста“ („Der letzte Trunk sei nun“) в двух исполнениях Моисси» Е.В. Волковой, Т.В. Поповой и А.В. Фёдорова (4, 11 и 18 декабря).

ДЕКЛАМАЦИОННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ В 1926 ГОДУ

- Демонстрация приемов народного сказывания А.Е. Кудряшевой и М.М. Серовой (7 марта);
- Вечер памяти Сергея Есенина (14 марта), включавший наряду с докладами В.В. Виноградова о творчестве Есенина и С.И. Бернштейна о его декламации чтение стихов умершего поэта Г.В. Артоболевским, С.Г. Вышеславцевой, Н.Э. Казанской-Радловой, Л.А. Ненашевой, В.А. Пястом и А.И. Шварцем.

1927

В октябре был организован *Центральный фоноархив ГИИИ*. В его собрание вошли фонографические записи КИХРа и Песенной комиссии Отдела истории и теории музыки[25]. На должность заведующего Центральным фоноархивом был назначен С.И. Бернштейн. С этого момента всеми звукозаписывающими аппаратами и звукозаписями могли пользоваться различные отделы ИИИ для своих научных целей, а задачи такого общеинститутского фоноархива были определены как «производство, собирание и хранение допускающих воспроизведение записей речевого и музыкального звучания сообразно потребностям исследовательских организаций ИИИ»[26]. В результате этой реорганизации КИХР потерял свой статус научной лаборатории и стал сугубо «исследовательской организацией, широко пользующейся словесным материалом Фоноархива, который в свою очередь, выполняет технические задания Кабинета» [Поэтика, вып. IV, с. 150].

В этом году внимание кихровцев концентрируется на изучении сценической речи по граммофонным и фонографическим записям[27]. Для этого нового предмета исследования потребовалась разработка новой методики, которая обсуждалась на заседаниях с участием членов Театрального отдела (А.А. Гвоздева и В.Н. Всеволодского-Гернгросса)[28], и появилась необходимость в большем количестве материала. Поэтому в 1927 году сотрудниками КИХРа делается упор на запись актерской чит-

ки. Организуется, например, специальная поездка в Москву двух студенток Высших курсов искусствознания Т.В. Поповой и Е.В. Волковой, которые записали актеров Театра им. Мейерхольда, МХАТ-I и МХАТ-II[29] (подробнее см.: Золотухин 2014, Золотухин 2015).

ДОКЛАДЫ В 1927 ГОДУ

- «О темпе стиха» С.Г. Вышеславцевой (29 января и 5 февраля);
- «Декламационная композиция I части монолога Ганнеле („Hanneles Himmelfahrt“) в исполнении Моисси» Т.В. Поповой (12 февраля);
- «Декламационная композиция стихотворения Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam” в исполнении Моисси» С. Г. Вышеславцевой, З.М. Задунайской и Л.А. Самойлович-Гинзбург (5 марта);
- «Задачи Кабинета Изучения Художественной Речи» С.И. Бернштейна на открытом заседании Отдела словесных искусств ИИИ (29 марта)[30];
- «О математическом выражении метрических ударений» Г.М. Римского-Корсакова (8 декабря);
- «Греческая культовая кантилляция» К.И. Пападопуло-Керамевс с демонстрацией приемов греческой культовой кантилляции в исполнении докладчика (15 декабря).

ДЕКЛАМАЦИОННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ В 1927 ГОДУ

- Декламационный концерт Г.В. Артоболевского в помещении Кружка Друзей Камерной Музыки (17 апреля);
- Опыт экспериментальной декламации Г.В. Артоболевского и С.Г. Вышеславцевой (11 июня);
- Декламационный концерт С.Г. Вышеславцевой в помещении Кружка Друзей Камерной Музыки (30 октября);
- Демонстрация музыкально-декламационной работы Г.В. Артоболевского и В.В. Волошинова: «Стенька Разин» В. Каменского (10 ноября);
- Сольная и дуэтная декламация В.А. Пяста и Н.С. Омельянович (17 ноября).

ДОКУМЕНТ № 3: ПИСЬМО С.И. БЕРНШТЕЙНА (ЛЕНИНГРАД) — В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ (МОСКВА) ОТ 8 ОКТЯБРЯ 1927 Г.[31]

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Фонографная запись Вас и артистов Вашего театра, предполагавшаяся в Институте Истории Искусств в день Вашего отъезда из Ленинграда, к глубокому нашему сожалению, не состоялась. Между тем, Институт приступает к изучению звучания сценической речи, и для нас представляет особую важность в первую очередь подвергнуть исследованию тот тип сценической речи, который применяется в Вашем театре: точный хронометраж и выверенность каждой интонации, с одной стороны, представляет для исследования огромный интерес, а с другой стороны — значительно облегчит наши искания в области методики изучения. Поэтому мы снарядили небольшую экспедицию в составе двух моих сотрудниц — Т.В. Поповой и Е.В. Волковой — со специальной целью наверстать упущенное в Ленинграде и осуществить предполагавшуюся фонографную запись. Позволяю себе рассчитывать, что Вы окажете им содействие и, между прочим, учтете, что выполнить задание им придется в очень краткий срок — в 2—3 дня. Совместно с А.А. Гвоздевым и В.Н. Всеволодским, я выработал для них инструкцию относительно программы записи. Позвольте просить Вас внести в нее дополнения и коррективы.

С совершенным уважением
Бернштейн
Заведующий Кабинетом Изучения
Художественной Речи при ГИИИ

1928

В связи с исследованием сценической речи был проведен ряд заседаний, на которых рассматривались вопросы немецкой и русской сценической интонации и орфоэпии, производились наблюдения над фонографным и граммофонным материалом и их графическая фиксация. В рамках этой коллективной работы были изготовлены графики декламационной структуры различных стихотворений в исполнении Александра Моисси[32].

ДОКЛАДЫ В 1928 ГОДУ

- «Заумь, как седьмое и единственное искусство» А.В. Туфанова (19 января);
- «К вопросу о декламационном темпе» Г.В. Артоболевского (9 февраля)[33];
- «Семантика декламационной речи» А.В. Фёдорова (14 февраля);
- «Речь А.В. Луначарского „На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург“ по граммофонной записи» Г.В. Артоболевского, С.И. Бернштейна и А.М. Никитина-Бихтера (31 мая);
- «Энергетическая теория Э. Курта» З.В. Эвальд (1 и 15 ноября)[34];
- «Стихотворение Гёте „Mailied“ и его интерпретация. Эстетический анализ текста» С.И. Бернштейна (6 декабря);
- «О музыкальном чтении» М.Ф. Гнесина с демонстрацией музыкального чтения (7 декабря);
- «Акцентологическая теория Ф. Сарана» А.В. Фёдорова (13 декабря);
- «Звуковая форма стихотворного перевода» А.В. Фёдорова (день и месяц не установлены);
- «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в декламационной интерпретации Моисси» С.Г. Вышеславцевой (20 декабря).

1929

В начале 1929 года Словесный отдел ИИИ подвергся критике со стороны вышестоящих органов, результатом чего стала реорганизация Института [Кумпан, с. 585]. В связи с этим в апреле 1929 года был ликвидирован Фоноархив[35], вслед за чем собрание записей декламации вернулось обратно в КИХР (этнографическая часть — в Кабинет Музыкальной Этнографии МУЗО[36]).

В апреле КИХР посетил лектор искусства речи Берлинского Университета Эрих Драх (о нем и его приезде в Москву см.: Сережников). Заседание 18 апреля прошло на немецком языке. После докладов С.И. Бернштейна и Э. Драха, описывающих работу петроградского и берлинского учреждений, обмена мнений и решения о дальнейшем сотрудничестве последовали записи

стихотворений Гёте «Майская песня» («Mailied») и «К месяцу» («An den Mond») в исполнении Э. Драха[37].

В этом году в списке задач КИХРа перечислены следующие: пропаганда теоретических знаний в области звучащей художественной речи среди исполнителей; консультации (с клубами и т.д.); экскурсии в КИХР; изучение массового (самодеятельного) искусства речи (преимущественно читка детей; пионеры и дошкольный возраст); культпоходы сотрудников КИХРа на вечера художественной речи и особо выдающиеся театральные постановки с последующим обсуждением[38].

Для современных поэтов из различных поэтических групп проводились экскурсии в КИХР, включавшие в себя как знакомство с научной работой Кабинета, так и демонстрации граммофонных и фонографных записей (реже исполнение стихов С.Г. Вышеславцевой и Г.В. Артоболевским). Нередко осуществлялась фонографная запись приглашенных поэтов. Помимо этого, поэты делали краткие сообщения о процессе поэтического творчества[39].

В связи с работой на Радио-станции Дворца Труда и со Студией Губернского совета профессиональных союзов были организованы опыты по сочетанию радиовещания с фонографической записью и воспроизведением, а также по выработке норм произношения применительно к радиовещанию[40].

ДОКЛАДЫ В 1929 ГОДУ

- «Опыт интонационного анализа нескольких фраз» С.И. Бернштейна (3 января);
- «Декламационная композиция стихотворения Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“» С.Г. Вышеславцевой, З.М. Задунайской и Л.А. Самойлович-Гинзбург (10 и 24 января);
- «Реферат статьи Э. Рейнхарда „Выражение радости и печали в лирике“» А.В. Фёдорова (28 февраля);
- «Реферат работы Дене о звучащих выразительных средствах, применяемых исполнителями в монологе Гамлета „Sein oder Nichtsein“» А.М. Никитина-Бихтера (21 марта)[41];
- «Произносительные тенденции драмы символистов» А.В. Фёдорова (4 апреля)[42];

- «Die wichtigsten Ergebnisse des Rezitationsstudiums im Phonetischen Laboratorium des Kunsthistorischen Instituts» С.И. Бернштейна («Основные достижения в изучении звучащей речи в КИХРе ГИИИ») (18 апреля);
- «Die Methoden und Ergebnisse des Sprechkunststudiums an der Universität Berlin» Э. Драха («Методы и достижения в изучении искусства речи в Берлинском Университете») (18 апреля);
- «Изучение звучащего стиха» С.И. Бернштейна (9 мая);
- «Метод „звукового анализа“ („Schallanalyse“) по работам Э. Сиверса» С.Г. Вышеславцевой (16 мая)[43];
- «Речь А.В. Луначарского „На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург“ по граммофонной записи» Г.В. Артоболевского, С.И. Бернштейна и А.М. Никитина-Бихтера (30 мая);
- «О темпе стиха» С.Г. Вышеславцевой (6 июня, 31 октября, 14, 19, 21 и 28 ноября, 5, 10 и 19 декабря);
- «Вопросительная интонация в русском языке» Т.В. Поповой (13 июня);
- «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» С.И. Бернштейна (10, 24, 29, 31 октября, 28 ноября);
- «Речевая сторона постановки „Клопа“ Маяковского в Театре им. Мейерхольда» А.В. Фёдорова и С.Г. Вышеславцевой (28 ноября);
- «Речевая сторона постановки „Командарма“ Сельвинского в Театре им. Мейерхольда» С.Г. Вышеславцевой (5 декабря);
- Отчет С.Г. Вышеславцевой о декламационном вечере А.И. Шварца (21 ноября);
- «Декламация в Москве в 1928—1929 гг.» В.А. Пяста (31 ноября).

ДЕКЛАМАЦИОННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ В 1929 ГОДУ

- Декламационный концерт С.Г. Вышеславцевой в помещении Кружка Друзей Камерной Музыки (19 января).

ДОКУМЕНТ № 4: БЕРНШТЕЙН С.И. ШУТОЧНЫЙ РАССКАЗ О СОТРУДНИКАХ КИХРА. (КОНЕЦ 1920-Х)[44]

Дорогая редакция!

Мой мишка «Андрей Венедиктович»[45] начал гениальничать и потому пишет статьи небрежно. Дорогие товарищи по журналу! Посоветуйте: как мне его убедить, что он еще не дядя Витя[46]? А то он скоро допишется до журавлей и драконовых законов, и тогда мне придется его бросить. А он из северского фарфора, и мне его жалко. Папа говорит, что он антик и музейная редкость.

Кроме мишки, у меня есть еще девчонка из Вятки и белый домик со свечкой, которую можно зажигать. Он называется «Кихр». Еще у меня есть две машинки: если нажать их, то одна шипит: «Рыдай, буревая стихия»[47], а другая поет по-немецки: «Shlaf, mein Kind»[48]. Это значит «Спи, моя детка», а что значит «стихия», я не знаю. Дорогие товарищи! Есть ли у вас знакомые дети? У меня есть много, и они приходят ко мне каждый четверг. Мы сперва говорим по-немецки, а потом играем и пьем чай. Я опишу вам, какие они.

Мальчик Юра[49], самый старший; он летом ловит бабочек и накалывает их на булавки. Я его не люблю за это, он злой. Он знает наизусть много стихов. Он еще не решил, кем он будет, когда вырастет: может быть, профессором, а может быть, актером. Другой мальчик, Лёня[50]; он любит играть в железную дорогу и хвастается, что здорово знает арифметику; он всегда спорит со мной, говорит, будто дважды два пять; он, наверное, будет инженером. Оба эти мальчика лысые. Третий мальчик, Алеша[51]. У него много волос; он все учится и очень смирный, никогда не шалит. Я его очень люблю. Девочки две очень капризные — Соня[52] и Таня[53], а две ничего — Лена[54] и Сайма[55]. Учится хорошо только Сайма, а другие — ленивые. Соня часто ходит в кино и потому не всегда приходит, когда у меня собираются дети, а Таня приходит всегда и все зевает или секретничает с Леной. Дорогие товарищи по журналу! Напишите им, чтобы они не секретничали. Есть еще две девочки, Зоя[56] и Лида[57], но их папа и мама больше не пускают ко мне, говорят, что

они от меня ничему хорошему не научатся; я с ними больше не играю. Из них ничего не выйдет. А я, когда вырасту большой, сделаюсь шарманщиком: буду ходить с шарманкой по дворам, а мишка будет танцовать, и мы соберем много денег.

Когда мы собираемся все вместе, нам очень скучно. Юра любит ловить бабочек, а зимой бабочек не бывает. Сайма больше всего любит мазать себе лицо сажей, но моя мама не позволяет ей делать это у нас. Таня и Лена любят играть в пинг-понг, а у меня нет этой игры. Веселей всего мне бывает с Юрой и Алешей. Нам играют на рояли похоронный марш, а мы танцуем и поем: «Товарищи, когда я шел сюда»[58]. Потом мы рисуем кривые.

Теперь мы придумали новую игру: будто мы издаем сборник. Юра уже написал статью; другую статью мы написали все вместе и играем, будто это мишка написал; девочки тоже пишут. А я буду редактором сборника, и потому ничего не пишу. Когда сборник выйдет, мы пришлем его в «Задушевное Слово» для отзыва. Только, чтоб отзыв был не такой, как писали Винокур, Державин и Шор[59]. Лучше всего, пусть напишет дядя Булаховский[60]. Дорогие товарищи по журналу! Присылайте статьи в наш сборник. Об ошибках не беспокойтесь: редакция исправит, лишь бы было дельно. Посоветуйте, как нам назвать сборник. Мне кажется, что хорошо было бы его назвать «Кривые и думы» или «Антибум»[61], но мои товарищи не согласны, и мы решили посоветоваться с вами.

Сережа Бернштейн

ДОКУМЕНТ № 5: ИЗ ПИСЬМА С.И. БЕРНШТЕЙНА (ЛЕНИНГРАД) — В.Б. ШКЛОВСКОМУ (МОСКВА) ОТ 15 МАРТА 1929 ГОДА[62]

<…> Дела в ИИИ и в ГАХНе [Государственной академии художественных наук. — *Сост.*] таковы, что становится ясно: в госучреждениях нашим наукам приходит конец и нужна мощная вольная организация для того, чтобы русская поэтика не захирела. А я не сомневаюсь в том, что возглавляе-

Сотрудники КИХРа (из личного архива С.И. Богатыревой); сидят: А.В. Фёдоров (первый слева), С.И. Бернштейн (в центре); стоят: С.Г. Вышеславцева (вторая слева), Г.В. Артоболевский (в центре).

> мая тобой организация будет мощной. При нашей разбросанности по трем городам очевидно, что не в еженедельных собраниях с докладами будет лежать центр тяжести ее [новой организации, которую предлагал создать В. Шкловский. — *Сост.*] работы. Вероятно, речь пойдет о всесоюзных диспутах в разных городах, печатании работ и т.д.
>
> <...> Только одно очевидно: платформа нового Опояза не может быть столь же единой, какой она была некогда: мы стали старше и несколько разбрелись в проблемах и методах. Думаю, что я остался наиболее близок к старым позициям.<...>

1930

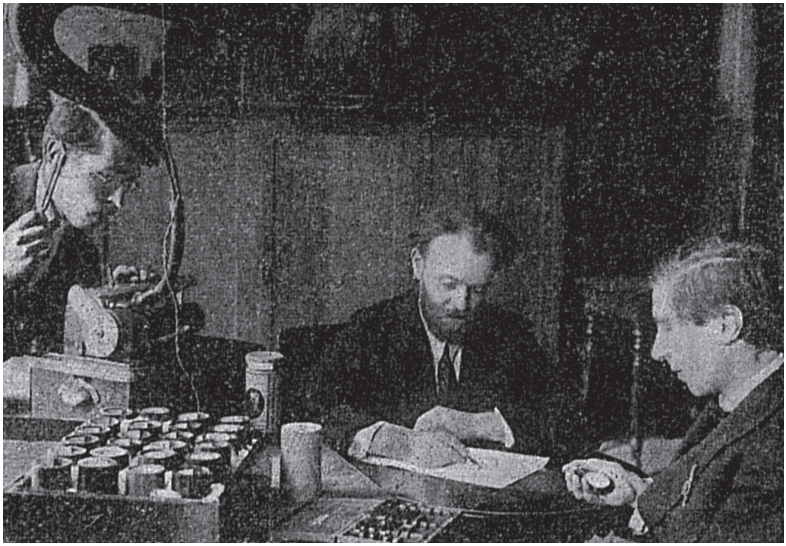
Весной 1930 года С.И. Бернштейн ищет возможности сохранить КИХР вместе с накопленным архивом и предпринимает несколько попыток перевести их из ИИИ, над которым нависла тень ликвидации, в Москву (в частности, в ГАХН[63]). В этом же

году также были предприняты попытки скопировать валики на граммофонные пластинки[64].

Тем временем работа подкомиссии по чистке ИИИ продолжалась с начала июня по начало июля 1930 года [Кумпан, с. 621]. На совещании Президиумов 7 сентября 1930 года было принято окончательное решение об исключении С.И. Бернштейна вместе с другими сотрудниками из ИИИ[65]. На этом исследовательская работа КИХРа была прекращена. Через несколько месяцев, а именно весной 1931 года, ИИИ был слит вместе с другими учреждениями (в том числе, ГАХН), в новую структуру — Государственную академию искусствознания [Кумпан, с. 635]. Фонограммное собрание КИХРа несколько лет оставалось в ее стенах. На момент закрытия КИХРа коллекция насчитывала более 700 фоноваликов[66]. Лишь в 1938 г. коллекция фоноваликов была перевезена в только что образовавшийся в Москве Государственный литературный музей (ныне Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля) [Шилов, с. 172—173], где хранится по сей день. С середины 1960-х годов с нею начал работать звукоархивист Лев Шилов (1932—2004), сыгравший огромную роль в реставрации, переносе звукозаписей с фоноваликов на другие носители, популяризации коллекции и публикации этих ценнейших аудиодокументов на грампластинках и CD. Одну из целей настоящей книги ее составители видят в том, чтобы привлечь внимание к необходимости продолжения приостановленной со смертью Льва Шилова работы, прежде всего по переносу хранящихся звукозаписей с фоноваликов на современные носители. Отсрочка несет угрозу гибели этому уникальному собранию.

ДОКЛАДЫ В 1930 ГОДУ

- «Отчет о вечере конструктивистов в Доме Печати 25 января 1930 г.» С.Г. Вышеславцевой (30 января)[67];
- «Звучащая поэзия на эстраде», «Отчет о конференции детской эстрады» и «Отчет о секции Литмонтажа ОСЭ» С.Г. Вышеславцевой (5 февраля);
- «Отчет о конференции ТРАМа по постановке голоса» и «Отчет о декламационном вечере П.П. Гайдебурова в Обществе Друзей Камерной Музыки 3.1.30 г.» С.И. Бернштейна (5 февраля);



С.И. Бернштейн (в центре) со своими коллегами в КИХРе (Голоса поэтов // Стройка. № 13. 13.07.1930)

- «Отчет о вечере Первой Ударной Бригады Поэтов „ЛАППа“ и „Кузницы“ 3.01.30 г.» А.М. Никитина-Бихтера (5 февраля)[68];
- «Речь А.В. Луначарского „На смерть К. Либкнехта и Р. Люксембург“ по граммофонной записи» С.И. Бернштейна (10 февраля).

ДОКУМЕНТ № 6: ИЗ ПИСЬМА А.В. ФЁДОРОВА (ЛЕНИНГРАД) — С.И. БЕРНШТЕЙНУ (МОСКВА) ОТ 2 ИЮЛЯ 1930Г.[69]

<…> О Вас и о КИХРе было два совершенно мимолетных упоминания. Маширов[70] опять, но на этот раз очень кратко, сказал о ненаучности Вашего нового метода изучения интонации (классовость); выделено это, впрочем, не было ни в какой степени, и сказано было в связи с перечислением разных научных недостатков (вроде «папиросной бумаги» Б.М. [Эйхенбаума. — *Сост.*] и субъективности теорий Юр. Никол. [Тынянова. — *Сост.*]). <…> Другое замечание было сделано, опять вскользь, одной из бригадирш — относительно медленного темпа работы КИХРа, при перечислении

разных других недочетов работы Отдела, инкриминировавшихся тоже Назаренко [на тот момент председателя Литературного Отдела. — *Сост.*]. В виде примера этой медленности было указано, что доклад Софьи Григ. [Вышеславцевой. — *Сост.*] читался в течение 9 заседаний и что в КИХРе только 3 сотрудника. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

1 В рассматриваемый в этой статье период Институт истории искусств носил разные наименования: с 1920 по 1925 год — Российский институт истории искусств (РИИИ), а с осени 1925 по 1931 год — Государственный институт истории искусств (ГИИИ) (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 15. Л. 60—62 об.). Изменялись также структура и названия его внутренних подразделений: с 1921 по 1925 год они назывались разрядами, с осени 1925 по 1931 год — отделами (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 15. Л. 149—152). Авторы статьи благодарят К.А. Кумпан за предоставленные сведения.

2 См.: ДММЦ КП-4969/33.

3 В разных источниках употребляются различные названия [см.: Бернштейн, с. 48; Задачи и методы изучения искусств, с. 222]. Авторы этой статьи придерживаются первоначального названия «Комиссия», опираясь на письмо С.И. Бернштейна председателям разрядов истории музыки, театра и изобразительных искусств РИИИ от 24 мая 1923 года (см. документ № 1) и протоколы заседаний Комиссии по изучению художественной речи с мая по октябрь 1923 года (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 137). См. также разъяснение в «Задачи и методы изучения искусства», с. 181: «При Разряде Истории Словесных Искусств с весны этого года начала функционировать Комиссия по Изучению Художественной Речи, переименованная затем в Комитет».

4 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 137. Л. 14.

5 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 67. Л. 116.

6 В некоторых источниках — Секция изучения художественной речи [напр.: Бернштейн, с. 48].

7 АОК РИИИ Д. 117. Л. 3—3 об.

8 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 67. Л. 95.

9 Здесь и далее приведены названия докладов и декламационных выступлений, посвященных различным аспектам звучащей художественной речи и прочитанных в ИИИ на заседаниях: Комиссии по изучению художественной речи (1923), Секции художественной речи (1923—1925), Комиссии по изучению звучащей художественной речи (1925—1929), Кабинета изучения художественной речи (после 1925). Другие случаи (как, например, доклад на открытом годовом заседании Отдела Словесных искусств и т.п.) оговариваются особо.

При составлении списков докладов и декламационных выступлений были использованы следующие источники: Поэтика, вып. I; Поэтика, вып. IV; ДММЦ (Из материалов домашнего архива А.А. Леонтьева). Бернштейн-1; ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 25; ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14; ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 26; ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1; ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15; ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 28; ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39; ОЗ ГМИРЛ Д. 52.

10 Сохранившиеся в РГБ документы показывают, что автором фрагментов о КИХРе в отчетах обычно выступал С.И. Бернштейн.

11 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 119. Л. 76.

12 См. письма А.М. Пешковского к С.И. Бернштейну: ДММЦ КП-4970/282; КП-4970/283; КП-4970/284; КП-4970/285.

13 ОР РГБ Ф. 948. К. 25. Ед. хр. 17.

14 Первые месяцы КИХР находился по адресу: Галерная (с 1918 г. — Красная), д. 7, в реквизированном особняке графини И.И. Паскевич, где, в частности, читались лекции студентам Словесного факультета Высших государственных курсов искусствоведения при Институте. — *Сост.*

15 С начала 1924 по 1930 год КИХР занимал помещение в Зубовском особняке, располагавшемся по адресу: Исаакиевская (Воровского) пл., 5, где также находился Словесный отдел. — *Сост.*

16 Ср. с уточнениями в институтских повестках для посетителей КИХРа («Вход со двора, налево от ворот, в маленькую дверь» (ЦГА Ф. 2555. Оп. 1. Д. 801. Л. 116), а также с описанием скудной обстановки Словесного отдела в воспоминаниях Л.Я. Гинзбург [Российский институт истории искусств в мемуарах, с. 55—64].

17 Работа КИХРа была оформлена в последующие годы в различном виде. Так, в 1927 году ряд его заседаний проходил в рамках научно-исследовательских семинаров ИИИ по изучению художественной речи и по фонетике художественной речи (оба п/р С.И. Бернштейна); в 1928—1930 гг. встречи в протоколах зафиксированы как Заседания Кабинета Изучения Художественной Речи. Документы не всегда позволяют четко датировать окончание работы комиссий/семинаров (например, в личном деле С.И. Бернштейна в АОК РИИИ (Д. 29) он указан председателем работы Комиссии по изучению звучащей художественной речи с 1925 по 1929 год, однако свидетельства о работе Комиссии в 1928—1929 гг. не выявлены). Скорее той работе, которая была начата в 1925 на заседаниях Комиссии по изучению звучащей художественной речи, в последующие годы находили соответствующий формат в зависимости от постоянно менявшейся структуры Института и его отделов.

18 До начала работы Комиссии, в течение 1925 года доклады, посвященные звучащей художественной речи, продолжали обсуждаться на заседаниях Секции художественной речи. В целом, отмечал С.И. Бернштейн, в Секции «вопросы речевого звучания отошли на задний план» [Бернштейн, с. 48], в связи с чем и возникла необходимость в комиссии.

19 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 19. Л. 1.

20 Подробнее см. статью В. Золотухина и В. Шмидта «Анализ декламации немецких актеров А. Моисси и Л. Вюльнера в КИХРе» в настоящем издании.

21 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 13. Л. 45 об.

22 АОК РИИИ Д. 29. Л. 2.

23 В настоящий момент эти аудиодокументы хранятся в фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинском Доме) РАН.

24 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В отчете о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ИИИ с 1/I 1926г. по 1/I 1928г. упоминается другое название этого доклада: «К характеристике декламационных приемов Мойсси» [Поэтика, вып. IV, с. 152], а в списке докладов А.В. Фёдорова, читанных в течение 1925—1926 учебного года — «К характеристике декламационных приемов Моисси. О выделенных словах» (ДММЦ КП-4971/11).

25 От КИХРа помимо оборудования фоноархиву перешли 410 валиков с записями чтения стихов (А.А. Ахматовой, А. Белого, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Ю.Н. Верховского, М.А. Волошина, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, Г.В. Иванова, В.В. Каменского, Н.А. Клюева, А.Е. Крученых, Б.К. Лившица, М.Л. Лозинского, М.А. Кузмина, О.Э. Мандельштама, В.В. Маяковского, С.Е. Нельдихена, В.А. Пяста, А.Д. Радловой, Ф.К. Сологуба, В.Ф. Ходасевича, Ж. Дюамеля (франц.), Л. Дюртена (франц.), Э. Толлера (нем.), Д. Гармана (англ.) и др.), художественной прозы (К.А. Тренева, Л.М. Леонова, Б.А. Пильняка и др.), декламаторов (Г.В. Артоболевского, С.Г. Вышеславцевой, Н.Э. Казанской-Радловой, Э.М. Каминской, А.Г. Коонен, Н.С. Омельянович, А.И. Шварца и др.), народной рецитации и фольклора (см. выше) и сорок восемь граммофонных пластинок, воспроизводивших русскую и немецкую поэтическую декламацию, а также сценическую и политическую ораторскую речь. От Песенной комиссии Отдела истории и теории музыки в Фоноархив перешло 260 валиков, в основном записи народных песен, сделанные Песенной Комиссией (МУЗО) в экспедициях (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 123).

26 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 123.

27 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 27. Л. 87 об.

28 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 28. Л. 50.

29 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 156 об.

30 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В отчете о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ИИИ с 1/I 1926 г. по 1/I 1928 г. указано другое название этого доклада: «Работа Кабинета Художественной Речи» [Поэтика, вып. IV, с. 151]. Предположительно, текст этого доклада отложился в архиве ОЗ ГМИРЛ под заглавием «Заключительное слово». Опубликовано в: [Schmidt, S. 296—301].

31 РГАЛИ Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1172. Л. 1.

32 ЦГАЛИ Ф. 82 Оп. 3 Д. 39. Л. 63—64.

33 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В отчете о деятельности Отдела Словесных Искусств ИИИ за 1927/28 год (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 28. Л. 49—50) фигурирует другое название этого доклада: «Метрические факторы декламационного темпа».

34 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В протоколе заседания от 1 и 15 ноября указано другое название: «Основы энергетической теории Эрнста Курта» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 5).

35 Из постановления Правления ИИИ от 24 апреля 1929 г.: «...Фоноархив, как общеинститутское учр., ликвидировать, восстановив на Отделе ЛИТО Каб. Зв. Речи, а на Отделе МУЗО — Каб. Муз. Этнографии и произвести раздел имущества Фоноархива между указанными кабинетами <...> С.И. Бернштейн считается состоящим с 1 мая в штатной должности Зав. Каб. Зв. Речи ЛИТО (с окладом 95 р./месяц.)». [Из письма директора Я.А. Назаренко С.И. Бернштейну от 13 мая 1929 г., АОК РИИИ Д. 29. Л. 6.]

36 См.: АОК РИИИ Д. 29. Л. 6.

37 ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1 и ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39. Л. 63—64.

38 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39. Л. 105.

39 12 и 17 декабря 1929 года КИХР посетила группа поэтов «Резца» и «Смены» (В.П. Друзин, А.И. Гитович, Ю.А. Инге и др.), а 28 декабря — члены секции поэтов Всероссийского союза советских писателей (ВССП) (В.А. Рождественский, С.Д. Спасский, П.Н. Лукницкий, Л.И. Подольский) (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15.).

40 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 28. Л. 90—91, ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 39. Л. 64. и ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 1—2.

41 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В протоколе заседания КИХРа от 21 марта 1929 г. запротоколировано другое название: «Реферат книги Curt'a Dehne *Какие выразительные приемы употребляют избранные мастера речи при исполнении монолога Гамлета — „Быть или не быть?"*» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 18).

42 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В протоколе заседания КИХРа от 4 апреля 1929 г. указано другое название: «О языке и стихе драм символистов, как материале для сценического воплощения» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 19).

43 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14. В протоколе заседания КИХРа от 16 мая 1929 г. приведено название: «Изложение работ Сиверса» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 30).

44 ОР РГБ Ф. 948. К. 37. Ед. хр. 8.

45 *Фёдоров Андрей Венедиктович*, см. статью о нем в наст. изд. — *Сост.*

46 Намек на *В.В. Виноградова* (далее в тексте зачеркнуто: «Виктор Владимирович»). — *Сост.*

47 Стихотворение А. Белого, авторское исполнение которого было записано на фонограф С.И. Бернштейном. — *Сост.*

48 Речь идет о граммофонной записи стихотворение Бер-Гофмана, анализ которой был одной из коллективных работ КИХРа. См. статью «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации Моисси» в наст. изд. — *Сост.*

49 *Артоболевский Георгий Владимирович*, см. статью о нем в наст. изд. — *Сост.*

50 *Л.П. Беляев?* — *Сост.*

51 *Никитин-Бихтер Алексей Михайлович* — литературовед (основная область интересов — литература XIX века), литературный редактор; в 1920-е принимал участие в работе КИХРа, в 1930-е гг. и позднее публиковался под фамилией Бихтер. — *Сост.*

52 *Вышеславцева Софья Григорьевна*, см. статью о ней в наст. изд. — *Сост.*

53 *Попова Татьяна Владимировна*, принимала участие в работе КИХРа. — *Сост.*

54 *Волкова Елена Владимировна*, принимала участие в работе КИХРа. — *Сост.*

55 *Гуйма Сайма Петровна*, принимала участие в работе КИХРа, в 1946—1953 гг. заведующая научной библиотекой Карело-Финской научно-исследовательской базы АН СССР [Наука в Карелии, с. 107]. — *Сост.*

56 *Задунайская Зоя Моисеевна*, с 1930 г. редактор в Государственном издательстве детской литературы, известный переводчик и детская писательница. — *Сост.*

57 *Самойлович-Гинзбург Лидия Ароновна?* — *Сост.*

58 Этими словами начиналась сопровождаемая траурным маршем Шопена речь А.В. Луначарского «На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург», изданная на граммофонной пластинке в 1919 году. Запись стала предметом анализа группы сотрудников КИХРа во второй пол. 1920-х. — *Сост.*

59 Лингвисты и литературоведы Р.О. Шор, Г.О. Винокур и В.Н. Державин, печатно откликавшиеся на работы С.И. Бернштейна. — *Сост.*

60 *Л.А. Булаховский*, украинский и советский лингвист, автор рецензии («Шлях освіти», № 5-6 за 1927 г.) на сборник «Русская речь» и напечатанную в нем статью С.И. Бернштейна «Стих и декламация» — *Сост.*

61 Бум — шутливое прозвище Б.М. Эйхенбаума. — *Сост.*

62 РГАЛИ Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 518. Л. 1—2. О контексте этого письма см.: Галушкин.

63 См. протокол заседания президиума Государственной академии художественных наук от 14 июля 1930 г., на котором было одобрено предложение включения КИХРа в состав ГАХН (РГАЛИ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 138.).

64 ДММЦ КП-4970/42.

65 АОК РИИИ Д. 29. Л. 9.

66 ОЗ ГМИРЛ Д. 24.

67 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15. Другое название указано в черновом варианте статьи Л. Шилова «История одной коллекции»: «О читке поэтов-конструктивистов» (ОЗ ГМИРЛ Д. 52).

68 Название дается по: ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15. Другое название указано в черновом варианте статьи Л. Шилова «История одной коллекции»: «Читка поэтов первой ударной бригады» (ОЗ ГМИРЛ Д. 52).

69 ДММЦ КП-4970/319.

70 Вероятно, *Алексей Иванович Маширов-Самобытник* (1884—1943) — поэт, председатель областного отдела Сорабиса. — *Сост.*

ЛИТЕРАТУРА

Артоболевский — *Артоболевский Г.В.* Очерки по художественному чтению. Сборник статей под редакцией и с дополнениями С.И. Бернштейна. М., 1959.

Бернштейн — *Бернштейн С.И.* Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 41—53.

Галушкин — *Галушкин А.Ю.* «И так, стоя на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928—1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44 (4). С. 136—158.

Задачи и методы изучения искусств — Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств (за 1912—1923) // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 169—230.

Золотухин, 2014 — *Золотухин В.* Михаил Чехов. Звуковое наследие и воспоминания современников // Театр. 2014. № 16. С. 76—79.

Золотухин, 2015 — *Золотухин В.* Деятельность Кабинета изучения художественной речи (при Государственном институте истории искусств) в контексте исследований театральной декламации // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 53—65.

Золотухин, Шмидт — *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920—1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 236—253.

Крестьянское искусство — Крестьянское искусство СССР. Сборник секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. Искусство Севера. Заонежье. Вып. 1. Л., 1927.

Кумпан — *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам: Материалы проекта. URL: www.pushkinskijdom.ra Default.aspx?tabid=10460 [дата обращения: 15.01.2017].

Наука в Карелии — Академическая наука в Карелии. В 2-х тт. Т.1. 1946—2006 / ред. А.Ф. Титов. М., 2006.

Поэтика, вып. I — Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ [1.X.1923 — 1.I.1926] // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 155—162.

Поэтика, вып. IV — Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ с 1.I.1926 по 1.I. 1928 г. // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 149—155.

Российский институт истории искусств в мемуарах — Российский институт истории искусств в мемуарах / под ред. И.В. Сэпман. Санкт-Петербург, 2003.

Сережников — *Сережников В.* Эрих Драх — артист-чтец // Огонек. 1929. № 20 (320).

Шилов — *Шилов Л.А.* Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста-шестидесятника. М., 2004.

De Musica — Краткий отчет отдела теории и истории музыки ГИИИ за шестой год существования (с 19 февраля 1925 года по 19 февраля 1926 года) // De Musica. Временник отдела истории и теории музыки ГИИИ. Вып. 2. Л., 1926. С. 139—143.

Schmidt — *Schmidt W.* Deklamation in Theorie und Praxis: Sergej Ignat'evič Bernštejn (= Slavistische Beiträge, 501). Hene, 2015.

Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX века

В. Шмидт

к 100-летию Института Живого Слова

Комментарий к статье С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи».

«Сергей Игнатьевич принадлежал — как по масштабу своего научного дарования, так и по значимости сделанного им — к первому ряду европейских языковедов 20—50-х годов» — так А.А. Леонтьев [с. 8], один из учеников С.И. Бернштейна (1982—1970), определял вклад ученого в лингвистику. Но не менее важна была роль Бернштейна и в исследовании звучащей художественной речи, которому он посвятил одиннадцать лет своей жизни[1].

В 1919 году, спустя почти три года после окончания Славяно-русского отделения Историко-филологического факультета Петербургского Университета, Сергей Игнатьевич Бернштейн был приглашен в Институт Живого Слова (ИЖС) для работы в только что созданной Комиссии по мелодии речи и чуть позже — в Комиссии по теории декламации [Вассена, с. 82—83; ДММЦ КП-4972/34]. Именно здесь в качестве молодого сотрудника он начал исследования звучащего стиха, в которых совместились его научные интересы в экспериментальной фонетике и поэтике [Левин, с. 515]. В рамках этих исследований весною 1920 года он начал вести фонографную запись авторской декламации современных поэтов[2]. После закрытия ИЖС (1924 г.) С.И. Бернштейн продолжил свои научные исследования, а также запись авторского и актерского прочтения стихотворений и прозаических текстов, словесного и музыкального фольклора в созданном им Кабинете изучения художественной речи (КИХР) при Российском Институте истории искусств[3] [Бернштейн, 1926, с. 49].

Непосредственные результаты его научной работы над теорией декламации были опубликованы в следующих статьях: «Звучащая художественная речь и ее изучение» (1926), «Стих и декламация» (1927) и «Эстетические предпосылки теории декламации» (1927). В статьях «О методологическом значении фонетического изучения рифм. (К вопросу о Пушкинской орфоэпии)» (1922) и «Опыт анализа „словесной инструментовки“» (1929) прослеживается также рассмотрение влияния роли звучащего стиха на анализ литературного произведения. После смерти ученого были опубликованы несколько его языковедческих работ, работы по теории языка радио и статьи, относящиеся к периоду занятий теорией стиха и звучащим художественным словом, а именно «Голос Блока» (1972) и «Художественная структура стихотворения Блока „Пляски осенние“»

(1973)[4]. Представленная в этом сборнике статья С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» была написана в 1929 году. Она служит не только введением к сборнику, подводящему итог многолетним исследованиям КИХРа в области звучащего стиха, но и, относясь к числу других работ Бернштейна 1920-х годов, представляет одно из его наиболее развернутых высказываний об исследовательском методе. Безусловно, его статьи становятся в ряд трудов ведущих российских формалистов по теории стиха, исследования которого были вызваны научным вниманием к живому слову в начале XX века.

ЖИВОЕ СЛОВО И ЕГО ИССЛЕДОВАНИЕ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Общественный и научный интерес к звучащему слову был обусловлен, с одной стороны, повышенным значением риторики в революционное время и, с другой стороны, выступлениями самих поэтов на публике в первые два десятилетия XX века [Brang, 1988, S. 54—55, 72].

В период многочисленных колебаний политической ситуации, народных восстаний, переворотов и войн устное слово играло огромную роль в идеологической борьбе в России. Ораторское искусство, политическая риторика и другие способы влияния устным словом на массы[5] приобрели большую значимость в это неспокойное время [Schmidt, S. 37]. С другой стороны, современники отмечали усилившееся стремление людей к образованию[6]. Выходцы из народа в начале XX века могли играть важные общественные роли (например, в состав Государственной думы Российской империи 1905 года вошли депутаты из рабочего и крестьянского классов). Однако их образование не всегда отвечало высоким требованиям, касающимся, в частности, таких риторических навыков, как построение аргументационной линии, приемы ораторской речи и техника преподнесения материала [Иванова, с. 109]. Это создавало острую необходимость развития культуры речи в широких массах[7] и вызывало к жизни различные курсы и школы для изучения искусства речи, предназначенные не только для актеров и певцов, но в бóльшей степени для юристов, проповедников, преподавателей и др.[8] Следствием интенсивной работы преподава-

телей художественного слова стало появление в эти годы ряда учебных пособий[9].

Заметные изменения в отношении к звучащему слову происходили в первые десятилетия XX века как в литературной, так и в театральной среде. Вслед за формированием новых направлений в поэзии менялась и практика звучащей художественной речи. Отказ от «напыщенной классицистской декламации», постепенно изживаемой на протяжении XIX века русским театром, породил полностью противоположный стиль прочтения стихотворного текста как прозы без соблюдения поэтической формы: ритма, рифмы и т.д. [Верховский, с. 55]. В ответ на это поэты-символисты подвергли серьезной критике устоявшийся декламационный стиль актеров, которые, по мнению поэтов, передавали лишь содержание литературного произведения, не обращая внимания на его мелодическую сторону [Завадская, с. 21]. В своих заметках «О чтении стихов русскими актерами»[10] Александр Блок выражал недовольство по поводу актерской декламации и публики с недостаточно развитым художественным восприятием стиха:

> Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда в несколько более широких кругах (даже, например, профессорских) начинают понимать, что он имеет самост[оятельное] значение, независимое от содержания, — пора обратить на него внимание и в театре. Если актеры будут правильно читать стихи, если они введут стих поэта в круг изучения своей роли, публика начнет незаметно приобретать слух, который не развит и в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентными.

Высказанное в этом тексте критическое отношение Блока к декламации актеров (см. «если актеры будут правильно читать стихи») отражает взгляд многих поэтов начала XX века. Выступления же самих поэтов перед аудиторией послужили развитию, по выражению Б. Эйхенбаума, конкурирующих «двух систем камерной декламации» и росту интереса к авторской читке стихов [Эйхенбаум, 1969b, с. 513—514]. Они также оказали сильное влияние на актерскую декламацию [Золотухин].

Если символисты отдают предпочтение сравнительно небольшой аудитории на собраниях литературных кружков[11],

то футуристы и представители близких им течений выбирают для своих часто скандальных выступлений литературные кабаре и кафе (как, например, «Бродячая собака» в дореволюционном Петербурге/Петрограде, «Стойло Пегаса» или «Домино» после революции в Москве), иногда городские площади и улицы. Политехнический музей, Дворец искусств, Дом писателей[12] со временем станут площадками для проведения «вечеров новой поэзии», «вечеров поэтесс», «смотра поэтических школ», «чистки поэтов», «избрания короля поэтов», «суда над имажинистами», «суда имажинистов над литературой», «диспута футуристов с имажинистами» и т.д. [Аничков, с. 112, 126, 131—132; Никольская, с. 114; Муравьев, с. 9—11].

Многогранность звучащей (художественной) речи[13] привлекла острое внимание многих ученых из самых разных областей гуманитарного знания. В 1915 году формируется филологическое объединение «Московский лингвистический кружок», а в Петрограде годом позже — «Общество поэтического языка» (ОПОЯЗ). Два общества объединили литературоведов и лингвистов в работе над разными новыми темами и предметами, в том числе, изучением поэтического языка. Так было положено начало русской формальной школе [Schmid, S. 41][14].

Провозглашенная немецким филологом и аналитиком звука Эдуардом Сиверсом «произносительно-слуховая филология» («Sprech- und Ohrenphilologie») и его научные исследования в области ритмики и мелодики стиха[15], вместе с концепцией ритма как «отступления» от заданого метра в анализе 4-стопного ямба, сформулированной Андреем Белым в сборнике «Символизм» (1910)[16], побудили русских формалистов к изучению лирических произведений, принимая во внимание их звучание. Их основным предметом исследования стали такие элементы стиха, как ритм, рифма, эвфония, мелодика и т.д. Труды формалистов по теории стиха, в отдельных случаях инспирированные научным вниманием к живому слову в начале XX века, до сих пор являются основополагающими в отечественной науке[17].

Целью «произносительно-слуховой филологии» Э. Сиверса была реконструкция авторского прочтения для нового метода критики литературных текстов [Sievers, S. 78—79]. Ученый исходит из гипотезы, что в тексте поэтического произведения заложены ритмические и мелодические формы,

которые определяют его верное звучание. Для реконструкции «правильного» прочтения литературных произведений уже умерших авторов он использовал «метод массовой реакции» («Massenuntersuchung»[18]), который, по его мнению, в случае одинакового озвучивания одного и того же текста многими чтецами должен подтвердить мелодию, заложенную в него самим автором [Sievers, S. 82—85]. Хотя многие формалисты и критиковали метод Сиверса, его идея о заложенных в стихотворении мелодике и ритме стала отправной точкой для ряда исследований стиха.

Ю.Н. Тынянов рассматривает ритм как доминирующий структурный фактор в стихотворении, которому подчиняются другие языковые компоненты стиха, такие как семантика и синтаксис [Тынянов, с. 46]. В.М. Жирмунский и Б.М. Эйхенбаум разделяют его мнение, так как они утверждают, что синтаксис в стихотворении связан не с семантическими, а с ритмическими компонентами, т.е. со стихом и строфой [Жирмунский, с. 453—454; Эйхенбаум, 1969а, с. 328—329]. Б.М. Эйхенбаум концентрируется на изучении синтаксиса в лирическом произведении и от него зависящей интонации, так как он понимает под мелодикой стиха «систему интонирования» [Эйхенбаум, 1969а, с. 332].

В отличие от всех других формалистов С.И. Бернштейн исследует не написанный стихотворный текст, а вслух прочитанное стихотворение, которое он рассматривет как «поток речи». В соответствии с этим он определяет мелодику как «движение голоса в потоке речи в отношении высоты звука» [Бернштейн, 1972, с. 472], а ритм как конкретную реализацию размера стиха, объединяющую в себе как смену ударяемых и неударяемых слогов (стихотворный размер или — бернштейновский термин — «слоговой ритм» [Бернштейн, 1927а, с. 21]), так и темп, т.е. отношение числа слогов к продолжительности стиха при учитывании длительности произносимых звуков и пауз [Бернштейн 1972, с. 494]. Детальный анализ элементов мелодики и ритма позволяет С.И. Бернштейну выявить и проанализировать композицию звучащего лирического произведения (см. ниже).

Различные подходы к проблематике стиха и методам исследования обсуждались на многочисленных дискуссиях, про-

ходивших на рубеже 1910—1920-х гг., в том числе, в Институте Живого Слова. Это учреждение было основано в 1918 году по инициативе В.Н. Всеволодского-Гернгросса[19] и представляло собой не только педагогический, но и исследовательский центр по изучению звучащей художественной речи (что отражалось в его внутреннем структурном делении на научный, учебный и просветительский отделы). При открытии института его целями были заявлены:

1) научно-практическая разработка вопросов, относящихся к области живого слова и связанных с нею дисциплин,
2) подготовка мастеров живого слова в областях: педагогической, общественно-политической и художественной и
3) распространение и популяризация знаний и мастерства в области живого слова[20].

Междисциплинарная направленность этого научного учреждения[21] охватывала все аспекты звучащей речи, а синтез теории и практики обогащал обе эти сферы. С целью изучения декламации здесь были созданы Комиссия по мелодии речи (1919) и Комиссия по теории декламации (1921). Помимо актера и театроведа В.Н. Всеволодского-Гернгросса, логопеда Д.В. Фельдберга, психолога П.О. Эфрусси и отоларинголога М.В. Богданова-Березовского и др. в эти комиссии вошли (по инициативе лингвиста Л.В. Щерба) принадлежащие к кругу формалистов филологи и лингвисты: Ю.Н. Тынянов, Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум и С.И. Бернштейн [Вассена, с. 82—83]. Исследовательская деятельность двух комиссий Института Живого Слова была продолжена в Российском Институте истории искусств. В 1923 году здесь начал работу основанный Сергеем Игнатьевичем Бернштейном Кабинет изучения художественной речи (КИХР).

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ С.И. БЕРНШТЕЙНА И СОТРУДНИКОВ КИХРА

Под звучащей художественной речью С.И. Бернштейн и его коллеги понимали раздел живого слова как такового, включающий в себя сценическую речь, устное прочтение лирических и прозаических произведений (декламация и «рассказывание»), но не затрагивающий такие разновидности живого слова как агитационная и ораторская речи. КИХР вел исследования

в первую очередь над декламацией, но, судя по отдельным докладам, предметом занятий была также и ораторская речь (см. §§ 21—22 в статье С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» и «Хронологию»).

Если обратиться к определению предмета исследования КИХРа, то бросается в глаза частое использование термина «декламация». В то время, как в театральных кругах начала XX века это слово носило негативный оттенок из-за непризнания манеры нараспев читать стихи со сцены и было поэтому заменено терминами «художественное» или «выразительное чтение» [Всеволодский-Гернгросс, с. 6], в научных кругах формалистов оно использовалось как синоним звучащей художественной речи, примененный к прочтению стихотворений вслух[22]. В рассматриваемой статье С.И. Бернштейн определяет декламационное произведение как «озвученное поэтическое произведение при условии, чтобы материальное звучание представляло собой художественную структуру» (§ 5).

Эстетическая автономия художественного произведения, провозглашаемая формалистами, представляет собой твердую основу работ С.И. Бернштейна. Основывая весь свой теоретический конструкт на фундаментальном различии поэзии и декламации[23], ученый понимает под прочитанным лирическим произведением независимый эстетически-художественный объект, т.е. новое произведение искусства, требующее специального подхода в изучении:

> <...> в действительности стихотворение, воспринимаемое вне реального звучания, и стихотворение реально звучащее — это два разных эстетических феномена. Воспринимая стихотворение вне звучания, мы никогда не представляем себе его материальную форму во всей полноте, а чаще всего ограничиваемся самыми скудными и фрагментарными представлениями материального звучания; вместе с тем, при таком способе восприятия мы можем учитывать в большей или меньшей степени различные возможности озвучивания, нередко взаимно исключающие. Воспринимая же стихотворение в декламации, — стихотворение, облеченное в художественно оформленное звучание, — мы пользуемся в качестве отправного пункта для воссоздания

> эстетического объекта звучащей материей, — и эстетический результат получается существенно иной, ибо материал декламируемого стихотворения не совпадает с материалом стихотворения вне звучания; вместе с тем, из всех возможных и смутно осознаваемых вне реального звучания материальных форм стихотворения, декламация дает нам с полной яркостью одну из них, вытесняя из сознания все другие возможности озвучивания[24].

Рассматривая декламацию как искусство устной интерпретации стихотворения, С.И. Бернштейн определяет ее как материальное искусство. Именно таким определением он переносит декламацию как предмет исследования в сферу эстетики и тем самым оправдывает необходимость разработки теории и метода анализа декламационного произведения.

Первый этап работ С.И. Бернштейна еще при ИЖС был обусловлен, во-первых, выявлением имманентных законов стиха в его звучании и, во-вторых, проверкой гипотезы Э. Сиверса о заложенной мелодике в написанном произведении [Вассена, с. 82—83], «правильное» прочтение которого Сиверс пытался выявить с помощью «метода массовой реакции» (см. выше). На основе детального анализа декламационных произведений в исполнении самих поэтов, зафиксированных с помощью фонографных записей, С.И. Бернштейн опровергает гипотезу Сиверса и тем самым ставит под сомнение подход к изучению звучащего стиха других ученых, придерживающихся идеи Э. Сиверса, например Р. Бёрингера и Б.М. Эйхенбаума [Бернштейн, 1927b, с. 25—26; Бернштейн, 1927a, с. 38]. Намного позже, в своем выступлении в 1927 г., он описывает этот начальный период исследований и первые результаты следующим образом:

> Первые же итоги изучения накапливавшегося материала, подведенные через 1½ года после начала работ, опрокинули построение Сиверса, а с ним и наши исходные гипотезы. Как известно, Сиверс, прибегнув к методу «массовой реакции» на стихотворный текст, разделил всех лиц, читавших ему стихи, — на массу «наивных чтецов», которые читали, более или менее одинаковым образом мелодизируя текст, и на небольшую группу «самостоятельных чтецов», которые мелодизировали текст различно, — каждый по-своему. В чтении

первой, обширной группы Сиверс усматривал мелодику, восходящую к замыслу поэта и вложенную в текст. Поэтому он назвал эту группу чтецов «авторскими чтецами». Между тем, обследование читки современных русских поэтов обнаружило у большинства из них мелодизацию, которая не придет в голову ни одному «наивному массовому чтецу». Поэты оказались не «авторскими», а «самостоятельными» чтецами.

Этот парадоксальный вывод вынудил нас отказаться от установленного Сиверсом отожествления массовой читки с авторским замыслом и — более того — поставил под сомнение самую теорию имманентной стихотворению, вложенной поэтом мелодики. В то же время накапливались и другие наблюдения, в конце концов лишившие авторскую декламацию той авторитетности, какую мы приписывали ей первоначально.

Так, обнаружилось

1) что декламация у каждого поэта обычно единообразна для всех его произведений, независимо от разнообразия их поэтического стиля;

2) что декламация поэтов не отражает композиции стихотворения: декламационное построение поэта, читающего свои стихи, обычно не выходит за пределы строфы; это надо объяснить отчасти недостатком декламационной техники, отчасти отсутствием интереса к материальному звучанию: поэт стремится воспроизвести стихотворение так, как оно звучало ему в процессе творчества, а между тем почти никогда стихотворение не звучит поэту во всей полноте своих декламационных возможностей[25].

По мнению С.И. Бернштейна, стихотворному произведению свойственна принципиальная возможность многочисленных потенциальных его устных интерпретаций, и именно поэтому «закон исполнения»[26] не может быть обусловлен стихотворным текстом [Бернштейн, 1927а, с. 40][27]. Этот вывод привел исследователя декламации к тому, что из написанного текста невозможно выявить «правильное» его прочтение. Поэтому он концентрирует свое внимание на создании «описатель-

ной и функционально направленной теории звучащего стиха» [Бернштейн, 1927b, с. 26].

В последующей работе С.И. Бернштейн разрабатывает терминологию и методологию для анализа декламационных произведений в авторском прочтении[28]. Для своих изысканий он анализирует декламацию множества поэтов, в число которых вошли А. Ахматова, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, Н. Гумилев, С. Есенин, О. Мандельштам и многие другие.

С 1925 года сотрудники КИХРа постепенно переходят к анализу нового материала, а именно актерской декламации. В разработке своей теории и методологии они опираются на размышления и исследования российских и европейских ученых из различных сфер: фонетики и фонологии (И.А. Бодуэн де Куртенэ, Л.В. Щерба, Я. ван Гиннекен), лингвистики (Ф. де Соссюр), звукового анализа (Э. Сиверс, Г. Ипсен и Ф. Карг), анализа немецкого стиха (Ф. Саран, Ю. Теннер), экспериментально-фонетического изучения стиха (П. Верье и Е. Ландри), психологии речевой мелодии и звука (Ф. Крюгер, К. Стумпф, В.Е. Петерс), философии (В. Христиансен), музыковедения (О. Рутц, Э. Курт) и искусствоведения (Г. Вёльфлин). На коллективных заседаниях КИХРа усовершенствуются методы анализа декламационных произведений на примере Александра Моисси, Людвига Вюльнера и других немецких актеров и декламаторов (см.: «Анализ декламации немецких актеров А. Моисси и Л. Вюльнера в КИХРе» В. Золотухина и В. Шмидта в наст. изд.).

Статья С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» относится к циклу работ над актерской декламацией и является основополагающей для всего сборника, так как в ней подводятся итоги десятилетней работы над методикой анализа декламационного произведения (§§ 5—15). Этот усовершенствованный метод исследования с возможностью графической фиксации потока декламационной речи является результатом одновременно и предыдущих работ С.И. Бернштейна, и коллективной работы сотрудников КИХРа над декламацией А. Моисси и Л. Вюльнера[29]. Он будет использован в сочинениях, вошедших в настоящий сборник: в коллективной статье сотрудников КИХРа «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» и в статье С.И. Бернштейна «Опыт

эстетического анализа словесно-художественного произведения»[30].

В методологии С.И. Бернштейна и его сотрудников четко прослеживается формалистский подход, так как декламационное произведение рассмотрено ими как сумма декламационных приемов чтеца[31], эстетическую значимость которых следует установить. Итак, С.И. Бернштейн исследует «акцентные средства речи» (в статье «Задачи и методы...» используется термин «акцентные факторы») как художественные приемы в декламационном произведении, которые имеют композиционную функцию [Бернштейн, 1972, с. 463, 502—503; ДММЦ КП-4967/4][32]:

1. Членение словосочетаний на отдельные слова и объединение слов в словосочетания с помощью размещения пауз («паузальное членение»).

2. Членение и объединение слогов при помощи акцентного веса, который у С.И. Бернштейна делится на «динамический, темпоральный, мелодический и артикуляторный вес»[33], т.е. на динамическое (экспираторное), количественное (квантитативное), музыкальное (мелодическое) ударение и редко встречающуюся артикуляторную отчетливость[34].

3. Членение и объединение при помощи вариаций тесситуры, голосовой динамики, тембра голоса и темпа.

С помощью измерения во времени (темпоральные отношения), по шкале громкости (динамический вес) и по шкале высоты звука (мелодический вес) устанавливаются данные акцентных факторов, описанных под первым и вторым пунктами. Помимо пауз (между стихами и внутри них) и темпорального веса ударных гласных к темпоральным отношениям относятся еще и длительности: всего стихотворения, отдельных строф и стихов, а также промежутков времени от одного метрического ударения до другого. Все данные, выявленные с помощью измерений, наносятся на систему координат и, таким образом, создается визуальная картина речевого потока всего декламационного произведения, на которой графически выделены темпоральные отношения, динамическая и мелодическая кри-

вые (§§ 9—11). Следственно, происходит деление озвученного стихотворения на его составные части для понимания композиции всего произведения в его целостности.

В статье С.И. Бернштейна представленный метод разбора декламационного произведения подразумевает использование звукоизмерительных приборов для подробного анализа фонетических элементов и тем самым объективный метод экспериментальной фонетики. Так как для КИХРа при разборе прочитанного стихотворения важно «содержание эстетического [его. — *В.Ш.*] восприятия, а не физическая данность» звучания, С.И. Бернштейн утверждает, что для эстетического изучения живого слова субъективный метод является основным и что использование одного лишь объективного метода будет недостаточно (§§ 14—15). Поэтому сотрудники КИХРа применяют субъективный метод: они устанавливают данные акцентных факторов на основании слухового восприятия, т.е. без помощи какой-либо аппаратуры, прибегая к использованию секундомера и лишь в некоторых случаях дифференциальных камертонов, в основном, для проверки выявленных данных (§§ 9, 10, 15).

Несмотря на то, что С.И. Бернштейн был в 1920-х годах причастен к исследованиям в сфере экспериментальной фонетики[35], он с самого начала своих исследований декламации отдавал предпочтение субъективному методу. При обсуждении доклада С.И. Бернштейна «Голос Блока» на заседании Комиссии по теории декламации Института Живого Слова 8 мая 1922 года поэт Н.А. Энгельгардт обратил внимание на необходимость выработки системы знаков для графического представления особенностей речевого потока. В протоколе этого заседания отмечена следующая реакция докладчика:

> <...> по вопросу о графической фиксации декламационного потока речи докладчик [С.И. Бернштейн. — *В.Ш.*] указывает на чрезвычайную громоздкость экспериментально-графического метода: детальность получаемой записи, необходимость огромной затраты времени для ее расшифровки и истолкования, отсутствие критериев для выделения специфически-художественных элементов звучания — все это делает экспериментально-фонетический метод в нынешней стадии его развития мало пригодным для

изучения вопроса о декламационных стилях; для этой цели нужна более простая система обозначения особенностей декламации, разработанная на основе применяемых в современной описательной, неэкспериментальной фонетике систем акцентных знаков; следует принципиально отличать описательное, и потому неизбежно субъективное, изучение декламационного звучания от объективного экспериментально-графического исследования[36].

Если в 1922 году С.И. Бернштейн и был противником экспериментально-графического метода изучения стиха и отдавал предпочтение «более простой системе обозначения» декламационных произведений, основанной на «системе акцентных знаков»[37], то в 1928 году происходит обращение к графическому методу фиксации декламационного потока речи, который все же отличался от метода экспериментальной фонетики. В рамках изучения немецкой и русской сценической интонации и орфоэпии производятся наблюдения над фонографным и граммофонным материалом и их графическая фиксация[38]. Например, на заседании 15 ноября 1928 года был продемонстрирован выполненный художником Г.И. Гидони черновой набросок «синтетической» кривой стихотворения Бер-Гофмана «Колыбельная для Мириам» («Schlaflied für Mirjam») в исполнении А. Моисси[39]. Таким образом, выполненные схемы декламационных произведений для статей «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» и «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения» (см. настоящее издание) являются результатом влияния экспериментальной фонетики на анализ декламационных произведений в КИХРе.

Исследовательская работа над декламацией немецких актеров была переходным звеном к предполагаемому изучению сценической речи[40]. Помимо изначально различного предмета (декламация стихотворений и прочтение прозаических монологов) С.И. Бернштейн указывал на невозможность применения к изучению сценической речи той же методологии, что и для анализа декламационной речи. В основном, это, по его мнению, было связано с диалогичностью сценической речи и отсутстви-

ем целостности художественного произведения, так как любой выбранный диалог представляет собой лишь отрывок из пьесы, а не цельное произведение, в котором неразрывно связаны форма и содержание. Он изложил свои опасения на заседании КИХРа 6 октября 1927 г.[41]:

> Работа над сценической речью предполагает рассмотрение значительных речевых масс, анализ вырванного из общей связи отрывка не может быть вполне удовлетворительным, т.к. утрачивается связь его с окружением; кроме того, трудность представляют записи диалогов и вообще речей нескольких действующих лиц. Всех этих трудностей изучение декламационной речи не знает, т.к. здесь имеем речь одного лица, всегда ограниченную и замкнутую известными пределами, данную как определенное целое.

Методология исследования нового предмета обсуждалась на совещаниях с участием членов Театрального отдела (в частности, театроведов А.А. Гвоздева и Вс.Н. Всеволодского-Гернгросса)[42]. За исключением нескольких докладов по этой тематике (см. «Хронологию»), запланированные исследования сценической речи в КИХРе остались неосуществленными.

За ликвидацией КИХРа последовал переезд С.И. Бернштейна в Москву, где он с 1931 по 1935 гг. вел исследовательскую работу по вопросам языка радио в различных научных учреждениях радиовещания. С 1935 года он занимался по большей части лингвистикой и преподаванием истории русской грамматики, фонетики и фонологии, художественного перевода в качестве профессора в московских педагогических институтах[43]. Его новаторская работа была определяющей для направления исследований звучащей художественной речи в русле филологической дисциплины, совмещающей в себе экспериментальную фонетику и поэтику. Она служит прочным терминологическим и методологическим фундаментом для дальнейших исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Подробную биографию ученого см.: Богатырева.

2 Бóльшая часть этих записей хранится сегодня в отделе звукозаписей Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля в Москве.

3 Подробнее см.: «Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология» В. Золотухина и В. Шмидта в наст. изд., далее «Хронология».

4 Полный список работ С.И. Бернштейна, опубликованных до 1991 года, см.: Леонтьев, с. 18—28. В этом списке не были отражены опубликованные В.Д. Левиным заметки С.И. Бернштейна «О коммуникативности поэзии» (в связи с докладом 1924 г.) [Бернштейн, 1978].

5 Доверие народных масс устному слову объясняется его сильным авторитетом в русской культуре благодаря исконной близости к фольклору и православию. Подробнее см.: Schmidt, S. 18—47.

6 Эту тенденцию Н.А. Рубакин представил в общих чертах в докладе «Борьба народа за свое просвѣщеніе» на III съезде деятелей по техническому и профессиональному образованию 4 января 1904 года. Текст доклада опубликован в: Рубакин.

7 В.И. Чернышев (1867—1949), к примеру, подчеркивает в статьях, напечатанных в сборнике «В защиту живого слова. Статьи о значении и преподавании живого языка» (1912), взаимосвязь образованности с владением правильной устной речью, а также важность введения «выразительного чтения» в образовательные программы.

8 В Санкт-Петербурге, например, работают созданные Ю.Э. Озаровским двухгодичные «Курсы для подготовки преподавателей выразительного чтения в школе» (1910—1914) [Чоун, Брандист, с. 96; Чернышев, с. 58—61]. В Москве существовали «Студии живого слова» О.Э. Озаровской (с 1911 года до начала 1920-х годов) [Лапшин, с. 401—402] и декламационные курсы В.К. Сережникова (1913—1924) [Сережников, с. 3]. На курсах ритмической гимнастики Н.Г. Александровой в Москве (1909—1914; Институт ритмического воспитания в 1919—1924 гг.) и князя С.М. Волконского в Петербурге (1912—1914) преподавалось, помимо занятий сольфеджио и пластикой, также и художественное слово [Гринер, Трофимова, с. 124—130]. Эти курсы считаются российскими филиалами «Института музыки и ритма» («Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus») швейцарского композитора Эмиля Жак-Далькроза в Хеллерау. Н.Г. Александрова посещала курсы ритмической гимнастики Жак-Далькроза в Женеве с 1907 по 1909 год, князь С.М. Волконский посещал эти же курсы в Хеллерау с 1911 по 1912 год [Schmidt, S. 39—40].

9 К примеру: «Вопросы выразительного чтения» (часть 1 — 1896; часть 2 — 1901), «Художественное чтение» (1911) и «Музыка живого слова» (1914) Ю.Э. Озаровского; «Пособие к изучению декламации. О логическом ударении» И.Л. Смоленского (1907); «Выразительное слово» С.М. Волконского (1913); «Музыка слова и школа оратора» В.К. Сережникова (1924), «Искусство декламации» В.Н. Всеволодского-Гернгросса (1925); «Художественное чтение» С.В. Шервинского (1935).

10 См.: Блок, с. 262—264.

11 В качестве примера можно привести петербургские встречи «на башне» у Вяч. Иванова, на которых М. Кузмин, А. Блок, С. Городецкий, А. Белый и многие другие декламируют свои по большей части еще не опубликованные стихотворения [Аничков, с. 46—48].

12 С 1918 по 1930 год существовал Всероссийский союз поэтов (другое название Союз поэтов — СОПО), одной из задач которого была организация выступлений поэтов с эстрады [Brang, 2002, S. 443].

13 Помимо выступлений актеров и поэтов с декламацией существовали и другие эстрадные и театральные формы, в которых звучащее художественное слово было основным выразительным средством. В области прозы пользовались большим успехом «вечера интимного чтения» или «вечера рассказа» актера А.Я. Закушняка и «театр одного актера» В.Н. Яхонтова (Подробнее в: Закушняк; Яхонтов).

В рамках просветительной деятельности Московского института декламации проф. В.К. Сережникова в Москве и других городах организуются выступления с демонстрацией «коллективной декламации». В стенах этого заведения в 1922 г. создается «литературно-музыкально-декламационное учреждение» «Передвижной театр чтеца», актеры которого представляли разработанные Сережниковым композиции для сольной и хоровой декламации [Сережников, с. 47—49]. Хоровая декламация также используется в сфере художественной самодеятельности в рабочих клубах. В начале 20-х годов возникает и переживает бурный рост жанр «живой газеты» — один из видов эстрадной агитации и пропаганды. В 1923 году под руководством Б.С. Гуревича (псевд. Южанин) начинает работу профессиональный коллектив «Синяя блуза», в выступлениях которого «живые газеты» занимали центральное место. Выступления «Синей блузы» пользовались таким большим успехом, что вскоре во многих городах появились схожие коллективы [Альбом..., с. 3—5; БСЭ, с. 182].

Феномен исполнения стихотворений под сопровождение аккомпанемента, так называемая мелодекламация, возрождается в начале XX века благодаря усилиям Н.Н. Ходотова, В.Ф. Комиссаржевской и композиторов Е.Б. Вильбушевича, А.С. Аренского, А.А. Архангельского, А.И. Юрасовского, А.А. Егорова и др. [Таскин, с. 20—23; Фролов, Уварова, с. 320]. Проблема синтеза поэтического и музыкального искусств волновала также композитора М.Ф. Гнесина, в течение нескольких лет занимавшегося «музыкальным чтением» с учениками Театральной студии В.Э. Мейерхольда в Петербурге [Бонди, с. 81; Архипова, с. 16].

14 Среди ученых формальной школы следует в первую очередь назвать В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, С.И. Бернштейна, О.М. Брика, Р.О. Якобсона, Е.Д. Поливанова, Л.П. Якубинского, Г.О. Винокура и др.

15 С конца XIX века Э. Сиверс издает в различных сборниках свои статьи по ритмике и мелодике стиха. Все они вошли в книгу «Ритмико-мелодические исследования. Доклады и статьи» (*Sievers E.* Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg, 1912). Перевод с немецкого языка дается автором этой статьи.

Обзор теории Э. Сиверса был впервые представлен русскоязычному читателю в статье Вл. Б. Шкловского [Шкловский]. На Сиверса также ссылался Б.М. Эйхенбаум в своих докладах рубежа 1910—1920-х и позднее [Эйхенбаум, 1922, с. 3].

16 В статье «Лирика и эксперимент» А. Белый представляет свою методику анализа четырехстопного ямба на примере стихотворений многочисленных поэтов с XVIII по XX век. В последующих трех статьях он применяет этот метод на конкретных произведениях: «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» и «„Не пой, красавица, при мне...“ А.С. Пушкина (Опыт описания)» [Белый].

17 Научные работы В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума в 1920-х гг. выходили в серии «Вопросы поэтики» и переиздаются до сих пор: *Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1925; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу: Сборник статей. Л., 1924.

В полемике о теории стиха оппонентами формалистов нередко выступали поэты, которые объясняли со своей перспективы звучащую сторону стиха. Среди работ поэтов по этой теме можно назвать следующие: *Маяковский В.В.* Как делать стихи. М., 1926; *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922; *Белый А.* Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. Альманах. Вып. 1. СПб., 1917. С. 155—213; *Брюсов В.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918.

18 Дословный перевод «массовое исследование». Формалисты используют в своих работах термины «массовая реакция» или «метод массовой реакции».

19 Подробнее об Институте Живого Слова, его деятельности и истории в [Записки Института Живого Слова; Вассена; Чоун, Брандист; Шатаева; Schmidt, S. 51—59].

20 Записки Института Живого Слова, с. 25—26.

21 Список преподавательского и исследовательского составов включает в себя как имена ведущих деятелей искусства, так и заслуженных ученых. Среди них числились: лингвисты Л.В. Щерба, Л.П. Якубинский, В.И. Чернышев, литературоведы С.М. Бонди, Б.М. Эйхенбаум, Ф.Ф. Зелинский, музыковед В.М. Беляев, юрист А.Ф. Кони, философы И.И. Лапшин, С.И. Поварнин и А.З. Штейнберг, поэты К.А. Эрберг, Н.С. Гумилев, композитор, балетный педагог И.И. Чекрыгин, певицы М.И. Бриан и А.Г. Жеребцова-Андреева, актрисы и актеры К.Н. Берляндт, Н.М. Железнова, Н.Г. Коваленская, П.Я. Курзнер, Е.П. Студенцов, Ю.М. Юрьев, режиссеры В.Э. Мейерхольд и А.А. Пресняков, музыканты А.М. Дубянский, дирижер и композитор А.И. Канкарович, психиатр К.И. Поварнин, логопед Д.В. Фельдберг, психолог П.О. Эфрусси, отоларинголог М.В. Богданов-Березовский и многие другие [Записки Института Живого Слова, с. 103—105].

22 В предисловии к книге «Очерки по художественному чтению» Г.В. Артоболевского С.И. Бернштейн указывает на синонимичное использование этого термина: «...художественное чтение („декламация“, по тогдашней нашей терминологии)...» (Артоболевский, с. X—XI).

23 Подробнее о разделении между «стихотворным» и «декламационным» искусствами см. [Бернштейн, 1927a, с. 38—41; Бернштейн, 1927b, с. 25—26, 30—33].

24 ОЗ ГМИРЛ Фонд С.И. Бернштейна. Д. 2. Предположительно, речь была произнесена 29 марта 1927 г. на открытом заседании Отдела истории словесных искусств ГИИИ и носила название «Работа Кабинета Художественной Речи» [Поэтика, с. 151]; этот документ был впервые опубликован в: Schmidt, S. 296—301.

25 Там же.

26 Этот термин С.И. Бернштейн заимствует у немецкого ученого Р. Бёрингера, который исходил из того, что каждое стихотворение создано по определенному и только ему присущему закону и что именно этот закон влияет на «правильное» прочтение вслух этого произведения [Boehringer, S. 78].

27 В своих размышлениях по поводу заданности звуковых качеств стиха в структуре поэтического произведения С.И. Бернштейн допускает одно-единственное исключение. Он предполагает, что все же декламационный темп может быть обусловлен структурой текста [Бернштейн, 1927b, с. 36; сноска 3]. Этой проблеме посвящены исследования темпа С.Г. Вышеславцевой и Г.В. Артоболевского, вошедшие в этот сборник (см. статьи «О темпе стиха» и «К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения»).

28 Разработанный С.И. Бернштейном метод анализа декламационного произведения в прочтении самого поэта долгое время оставался лишь фрагментом полузабытой научной дисциплины. Автором данной статьи была проведена работа по его реконструкции, систематизации, верификации с помощью компьютерной программы, анализирующей и визуализирующей звук. Так же метод был использован на практике для анализа декламационных произведений А. Ахматовой, С. Есенина и А. Блока. Результаты этой работы опубликованы в: Schmidt.

29 После написания этой вводной статьи С.И. Бернштейн зачитывал ее на протяжении нескольких заседаний в КИХРе (см. Протоколы заседаний КИХРа от 10, 24, 29, 31 октября и 28 ноября 1929 года (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15)). После коллективных обсуждений в нее были внесены поправки. В качестве примера можно указать замечание Г.В. Артоболевского на заседании КИХРа 24-го октября 1929 г. (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15. Л. 5 об.):

«Г.В. Артоболевский ставит вопрос о формулировке определения декламационного произведения в докладе С.И. Бернштейна. Называть ли декламацией читку художественной прозы, рассказывание? Формулировка докладчика открывает дорогу подобному расширенному толкованию.

С.И. Бернштейн заменяет слова „произведение словесного искусства“ в соответствующем контексте словами — „поэтическое произведение“».

30 Иное название этой же статьи, встречающееся в других документах, «Стихотворение Гёте „Mailied“ в двух декламационных интерпретациях (Моисси и Вюльнер)» (см. содержание сборника ОР РГБ Ф. 948. К. 41. Ед. хр. 6. Л. 1).

31 Работы В.Б. Шкловского «Воскрешение слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917) задали курс понимания и рассмотрения произведения как совокупности художественных приемов.

32 Подробнее о понятиях художественных приемов у С.И. Бернштейна см.: Schmidt, S. 106—124.

33 Эти термины С.И. Бернштейн заимствует у немецкого языковеда Ф. Сарана: термином «вес» Сарана («Schwere» и «Silbenschwere» [Saran, S. 20—21, 40—42, 99]) он заменяет понятие «ударение». Следовательно, «динамическое (экспираторное) ударение» у С.И. Бернштейна приобретает название «динамический вес», «музыкальное ударение» — «мелодический вес». Понятия «темпоральный вес» и «артикуляторный вес» представляют собой аналогию к первым двум видам акцента. Опираясь на концепцию ударений голландского лингвиста Якоба ван Гиннекена, С.И. Бернштейн [Бернштейн, 1972, с. 502—503] определил ударением такие свойства звука, как «количество» и «артикуляторная отчетливость» — «accent temporel» [Ginneken, p. 358] и «accent articulatoire» [Ginneken, p. 426].

34 Виды ударения, используемые современной лингвистикой см.: Ахманова, с. 482.

35 С 1919 по 1929 г. он работал в Петроградском (позже Ленинградском) Университете в качестве ассистента при кафедре общего языкознания и хранителя Кабинета экспериментальной фонетики (ДММЦ КП-4972/34).

36 ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 1. Л. 34 об. — 35.

37 Примеры см. в: Бернштейн, 1972, с. 467—490.

38 В связи с анализом различных стихотворений были изготовлены графики их декламационной структуры (ЦГАЛИ Ф. 82 Оп. 3. Д. 39. Л. 63—64).

39 ОР РГБ Ф. 948 К. 4. Ед. хр. 1. Л. 6.

40 Одной из задач, которые поставил себе КИХР и описал в производственном плане Отдела Истории и Теории Словесных Искусств на 1927—1928 год, являлась «разработка вопросов сценической речи (русской и немецкой) по граммофонным и фонографическим записям; в частности, сравнительный анализ произнесения тех же текстов разными артистами, а также изучение орфоэпии русской и немецкой сценической речи» (ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 27. Л. 87 об.).

41 ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 15. Л. 25 об.

42 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 28. Л. 50; и см. протоколы заседаний в: ОР РГБ Ф. 948 К. 2. Ед. хр. 15. Л. 25—31 об.

43 Автобиография С.И. Бернштейна (ДММЦ КР-4972/34) была впервые опубликована в: Schmidt, S. 292—295.

ЛИТЕРАТУРА

Альбом... — Альбом. Синяя блуза С.С.С.Р. М., 1928.

Аничков — *Аничков Е.* Новая русская поэзия. Берлин, 1923.

Артоболевский — *Артоболевский Г.В.* Очерки по художественному чтению. Сборник статей под редакцией и с дополнениями С.И. Бернштейна. М., 1959.

Архипова — *Архипова М.М.* Ф. Гнесин и его теория «музыкального чтения» // Вестник Российской Академии музыки им. Гнесиных. 2007. № 1. С. 15—27.

Ахманова — *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 2007.

Белый — *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910.

Бернштейн, 1926 — *Бернштейн С.И.* Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 41—53.

Бернштейн, 1927a — *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская речь: Сборники. Новая серия / под ред. Л.В. Щербы. Вып. I. Л., 1927. С. 7—41.

Бернштейн, 1927b — *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 25—44.

Бернштейн, 1972 — *Бернштейн С.И.* Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 454—525.

Бернштейн, 1978 — *Бернштейн С.И.* О коммуникативности поэзии (публикация и вступительная статья В.Д. Левина) // Slavica Hierosolymitana / ed. Fleishman L., Ronen O., Segal D. Jerusalem, 1978. Vol. III. P. 380—383.

Блок — *Блок А.* Собрание сочинений в 12-ти тт. Т. 12. Л., 1936.

Богатырева — *Богатырева С.И.* Краткое жизнеописание Сергея Бернштейна, ученого-лингвиста, в воспоминаниях и 43 документах // Вопросы литературы. 2013. № 6.

Бонди — *Бонди С.* О музыкальном чтении М.Ф. Гнесина // М.Ф. Гнесин. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сборник статей. М., 1961. С. 80—101.

БСЭ — Большая советская энциклопедия / гл. ред. Прохоров А.М. 3-е изд. Т. 9. М., 1972.

Вассена — *Вассена Р.* К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918—1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79—95.

Верховский — *Верховский Н.Ю.* Книга о чтецах. Очерки развития Советского искусства художественного чтения. М.; Л., 1950.

Всеволодский-Гернгросс — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925.

Гринер, Трофимова — *Гринер В., Трофимова М.* Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. Вып. 1. М., 1996. С. 124—148.

Жирмунский — *Жирмунский В.М.* Композиция лирических произведений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

Завадская — *Завадская Т.Ф.* Методика выразительного чтения. М., 1977.

Закушняк — *Закушняк А.Я.* Вечера рассказа. М., 1984.

Записки Института Живого Слова — Записки Института Живого Слова. П., 1919.

Золотухин — *Золотухин В.* Колодец и колокол. О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905—1929) // Вопросы театра. 2010. № 3—4. С. 205—231.

Золотухин, Шмидт — *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920—1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 236—253.

Иванова — *Иванова И.* Развитие понятия «живое слово» в русской культуре конца XIX — начала XX века (от словосочетания к официальному институту) // Sériot P. (Hrsg.). Schweizerische Beiträge zum XIII. Internationalen Slavistenkongress in Ljubljana, August 2003. Bern, 2003. С. 103—117.

Лапшин — *Лапшин Г.С.* Озаровская // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 401—402.

Левин — *Левин В.* Сергей Игнатьевич Бернштейн // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 515—520.

Леонтьев — *Леонтьев А.А.* С.И. Бернштейн как фонетист // Бернштейн С.И: Словарь фонетических терминов. М., 1996. С. 7—17.

Муравьев — *Муравьев В.Б.* В Политехническом «Вечер новой поэзии»: стихи участников поэтических вечеров в Политехническом, 1917—1923: статьи, манифесты, воспоминания. М., 1987.

Никольская — *Никольская Т.Л.* Союз поэтов // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 114—115.

Поэтика — Поэтика. Вып. IV. Л., 1928.

Рубакин — *Рубакин Н.А.* Борьба народа за свое просвещение. Чистая публика и интеллигенция из народа. 2-е изд. СПб., 1906. С. 236—255.

Сережников — *Сережников В.К.* 10 лет работы первой русской школы живого слова Московского Института Декламации проф. В.К. Сережникова. 1913—1923. М., 1923.

Таскин — *Таскин А.В.* О мелодекламации // Голос и речь. 1913. № 1. С. 20—22.

Тынянов — *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

Фролов, Уварова — *Фролов В.В., Уварова Е.Д.* Литературная эстрада // Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. М., 2000. С. 318—323.

Чернышев — *Чернышев В.И.* В защиту живого слвоа. СПб., 1912.

Чоун, Брандист — *Чоун Е., Брандист К.* Из предыстории Института живого слова: протоколы заседаний курсов художественного слова // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 96—106.

Шатаева — *Шатаева Г.А.* Институт живого слова. 1999. URL: www.institute-spb.standardsite.ru/userdata/files/06-14_Shataeva.pdf [дата обращения: 13.12.2016].

Шкловский — *Шкловский В.Б.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 87—94.

Шмидт — *Шмидт В.* Сергей Игнатьевич Бернштейн и его теория декламации // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 43—52.

Эйхенбаум, 1922 — *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

Эйхенбаум, 1969a — *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 327—511.

Эйхенбаум, 1969b — *Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 512—541.

Яхонтов — *Яхонтов Вл.* Театр одного актера. М., 1958.

Boehringer — *Boehringer R.* Über Hersagen von Gedichten // Gundolf F., Wolters F. (Hrsg.). Jahrbuch für die geistige Bewegung. Berlin, 1911 (II). S. 77—88.

Brang, 1988 — *Brang P.* Russische Deklamationsprobleme in soziolinguistischer Sicht // ders. (Hrsg.): Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia, September 1988 (= Slavica Helvetica, 28). Bern, 1988. S. 47—74.

Brang, 2002 — *Brang P.* Das Land der sprachlosen Ebenen zum Sprechen bringen. Über öffentlichen und privaten Vortrag von Dichtung in Russland // Boškovska N. et al. (Hrsg.): Wege der Kommunikation in der Geschichte Osteuropas. Carsten Goehrke zum 65. Geburtstag. Köln, 2002. S. 423—451.

Saran — *Saran F.* Deutsche Verslehre. München, 1907.

Sievers — *Sievers E.* Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg, 1912.

Schmid — *Schmid U.* Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 2010.

Schmidt — *Schmidt W.* Deklamation in Theorie und Praxis: Sergej Ignat'evič Bernštejn (= Slavistische Beiträge, 501). Hene, 2015.

Ginneken — *Ginneken J. van.* Principes de linguistique psychologique. Paris, 1907.

На подступах к теории интерпретации. А.В. Фёдоров как исследователь звучащей художественной речи

В. Золотухин

Комментарий к статье «Семантика декламационной речи» А.В. Фёдорова.

Андрей Венедиктович Фёдоров (1906—1997) — филолог, переводчик, переводовед. Закончив в 1924 году 16 единую трудовую школу в Петрограде, в том же году поступил на словесное отделение Высших курсов искусствознания при Государственном Институте Истории Искусств. С первого года обучения он работал под руководством С.И. Бернштейна, став во второй половине 1920-х одним из ближайших его сотрудников.

«Из многочисленных работ А.В. Фёдорова под моим непосредственным руководством выполнялись 1) работы по теории художественного перевода и 2) работы по теории декламации»[1], — писал С.И. Бернштейн в отзыве на своего ученика. Помимо бернштейновского семинара по переводу с немецкого, в годы учебы Фёдоров занимался в семинариях А.А. Смирнова (перевод с французского), а с осени 1926 года также участвовал в работе группы по изучению художественного перевода (председатель Л.В. Щерба) в составе Комиссии по изучению художественной речи [Фёдоров, 1983а, с. 294]. Первые доклады в секциях и комиссиях Отдела словесности были сделаны им уже на 2-м курсе («Проблема стихотворного перевода» 20 декабря 1925 в Секции Художественной Речи Отдела Словесных Искусств ГИИИ; «Наблюдения над орфоэпией Моисси» в КИХРе 29 декабря 1925[2]), а в 1927 и 1928 годах в печати выходят его дебютные статьи по теории перевода «Проблема стихотворного перевода» [Фёдоров, 1927] и «Звуковая форма стихотворного перевода» [Фёдоров, 1928]. Тема еще одной статьи «Русский Гейне (40-е — 60-е гг.)» [Фёдоров, 1929] наряду с переводоведческими отражает историко-литературные интересы Фёдорова, в студенческие годы постоянного участника семинариев Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова.

История литературы, практика и теория перевода со временем станут основными областями деятельности Фёдорова. Сразу после окончания курсов в 1929 году он был зачислен в Словесный отдел ГИИИ научным сотрудником II разряда, где работал до разгрома института в 1930 году[3]. С 1930 по 1936 год он ассистент кафедры иностранных языков Ленинградского института коммунального строительства. В эти же годы переводит М. Пруста, Г. Гейне, Г. Флобера и др. С 1934 по 1941 гг. — руководитель семинара по переводу немецкой художественной прозы при секции художественного перевода Ленинградского отделе-

ния Союза писателей РСФСР, с 1963 по 1979 г. — заведующий кафедрой немецкой филологии филологического факультета ЛГУ. В настоящее время при кафедре английской филологии и перевода филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета работает Институт письменного и устного перевода им. А.В. Фёдорова[4], проводятся ежегодные «Фёдоровские чтения»[5]. В отличие от большинства кихровцев его научная и литературная карьера сложилась сравнительно успешно. Однако «Семантика декламационной речи» осталась в его научной библиографии единственным в своем роде исследованием: работа в области звучащей художественной речи, занимавшая важное место в студенческие годы Фёдорова, после закрытия КИХРа продолжения не получила[6].

Публикуемая в настоящей книге статья «Семантика декламационной речи», в основе которой лежал прочитанный молодым исследователем в КИХРе в феврале 1928 года одноименный доклад, суммирует результаты работы Фёдорова в предыдущие годы. Например, указания на орфоэпические особенности речи А. Моисси и других немецких декламаторов (см. § 5.1 статьи) отсылают к его первому самостоятельному исследованию в области декламации:

> [Фёдоров. — *В.З.*] принимал участие в коллективных работах Кабинета Изучения Художественной Речи по эмпирическому изучению декламационной композиции. Однако недостаток музыкального слуха вскоре заставил его перенести центр тяжести декламационных занятий в плоскость орфоэпии и декламационной семантики. Ему удалось достигнуть высокой степени развития фонетического слуха, позволяющей ему различать тонкие нюансы в качественной окраске звуков речи. Его работа по орфоэпии Moissi, основанная на целом ряде прекрасно выполненных им по граммофонным записям транскрипций, свидетельствует не только об изощренности фонетического слуха, но также и об основательном практическом и теоретическом знакомстве с немецким произношением[7].

Две основные области интереса Фёдорова в студенчестве — декламация и теория перевода — были тесно переплетены между собой. «Семантика декламационной речи» представля-

ет интерес не только как единственное полноценное исследование Фёдорова по теории звучащей художественной речи, но в сопоставлении с его переводоведческими статьями дает отчетливое представление об объединявшей перевод и декламацию общей теории интерпретации.

КОНТУРЫ НОВОЙ ТЕОРИИ

В ответ на приглашение Р. Якобсона к сотрудничеству в журнале Slavische Rundschau, в октябре 1928 г. Бернштейн писал, что в области теории перевода начал работать сравнительно недавно, добавляя, что *теория перевода и теория декламации представляют собой два отдела общей теории интерпретации*, основы которой были разработаны им к тому времени на декламационном, но не на переводном материале[8].

Однако принципы семинария по немецкому художественному переводу под руководством Бернштейна[9], который посещал Фёдоров, и научной работы КИХРа были во многом близки друг другу. Само обучение А.В. Фёдорова, в котором переводоведческие штудии были объединены с декламационными, было следствием повышенного интереса Бернштейна и его коллег к проблемам интерпретации во второй половине 1920-х.

Среди опубликованных научных работ Бернштейна нет статей, где давалось бы обоснование теории интерпретации: вероятно, закончить эту работу помешали «чистка» в ГИИИ, увольнение из института и закрытие КИХРа в 1930 году, в результате которого он был лишен доступа к своему собранию фонографных записей. Тем выше ценность черновика статьи «Опыт анализа словесно-художественной интерпретации. О понятии интерпретации» (после 1928), в которой Бернштейном сравнивались различные виды интерпретации: в изобразительных искусствах, драматическом театре, музыкальном исполнении, декламации и переводе. На близости двух последних (в аспекте модификаций языковых значений в декламации и переводе) он останавливается особо:

> В художественном переводе модификация материала сводится к замене определенной языковой системы другой языковой системой. Само собой разумеется, что произве-

дение, созданное путем художественного использования определенной языковой системы, не может быть перенесено в план другой языковой системы без существенных изменений в художественной структуре: это является неизбежным следствием ряда обстоятельств, к числу которых отнесем 1) системный характер языков, 2) невозможность полного соответствия между двумя языковыми системами, 3) структурный характер художественного произведения, благодаря которому изменение одного элемента частью обуславливает модификацию других элементов, частью вызывает из[менения] структурной функции. Отсюда перед переводчиком возникает задача сравнительной оценки элементов и соотношений оригинала, необходимость выбора одних ценой утраты других; в то же время, с большей или меньшей неизбежностью, в переводном произведении на почве использованной в нем языковой системы возникают отношения, отсутствующие в оригинале. Отсюда и невозможность «точного перевода»[10]. Отсюда, далее, и неизбежность ряда эстетически равнозначных переводов одного и того же произведения. Совершенно очевидной становится роль переводчика как «толкователя» оригинала, творчески преобразующего его художественную структуру. Стало быть, вновь убеждаемся в том, что художественный перевод удовлетворяет всем существенным признакам «художественной интерпретации».

В декламации модификация материала состоит в замене языковой системы, которая, как таковая, не содержит звуковой материи, — в замене ее материальным звучанием. Звучащая речь отличается от речи неозвученной как по характеру структурных элементов, способных служить факторами художественного произведения, так и по характеру выражаемых значений. В композиционном отношении в декламационное построение вступают в качестве художественных факторов материализованные и, следовательно, доведенные до абсолютной конкретности звуковые качества, далее — столь же конкретизированные свойства голосового тембра, силы, высоты звука, артикуляторные моменты и временны́е отношения. С точки зрения семантической

> озвученные знаки значений приобретают относительно бóльшую конкретность, приближаются к единозначности, проигрывая, тем самым, в потенциальной многозначности, свойственной знакам неозвученным. Благодаря этим условиям, декламационное произведение приобретает специфическую яркость, свойственную материальному образованию, и утрачивает значительную долю потенциальной многозначности, свойственной знакам поэтического языка; подобно единичному понятию в сравнении с общим, оно обогащает свое качественное содержание, неизбежно сужая объем. Совершенно очевидно, что и здесь «исполнитель» совершает творческую работу толкования, производя отбор подлежащих выражению факторов «воспроизводимого» стихотворения, выбирая направление конкретизации значений, создавая построение материальных элементов, вступающее во взаимодействие с системой элементов нематериальных, осуществленной в поэтическом произведении. Очевидна также и невозможность единого «правильного» исполнения, и неизбежность целого ряда параллельных и эстетически равно оправданных интерпретаций для любого стихотворения[11].

Идея о принадлежности художественного перевода к сфере художественной интерпретации, почерпнутая С.И. Бернштейном у немецких ученых Карла Бардта и Вальтера Францеля[12], вместе с работами Фёдорова в области теории перевода подтолкнули его к формулированию собственной теории интерпретации, в центр которой была выдвинута проблема интерпретации исполняемого произведения/оригинального текста в декламации/переводе.

Эта же проблема была развита А.В. Фёдоровым на материале перевода в двух статьях в «Поэтике», а также в опубликованной в 1930 году статье «Приемы и задачи художественного перевода»; на декламационном материале — в написанной им для кихровского сборника статье. Приведем одно из характерных высказываний Фёдорова этих лет о переводе стиха:

> Стихотворный перевод предполагает гораздо более *широкий и неопределенный круг возможностей*, среди которых выбирает переводчик, стоящий перед необходимостью

> примирить требования и ритма, и звуковой формы, и словесной стороны оригинала. *Это находится в связи с большей*, по сравнению с прозой, *многозначностью слова в стихе*, с возможностью разных его смысловых расшифровок. Производя отбор тех элементов подлинника, который он перенесет в свой перевод, избирая критерий этого отбора, переводчик стихов проявляет зачастую очень ярко свою художественную индивидуальность: именно благодаря необходимости выбора между разными возможностями, «преодолению трудностей», сказывается в переводе его собственная творческая манера [Фёдоров, 1930, с. 111].

Высказывание отчетливо перекликается с тезисами печатаемой статьи, касающимися выбора декламатором одной из нескольких возможностей, предлагаемых текстом; об исполнении стиха как его неизбежной интерпретации («семантического преобразования заранее данного и оформленного материала») в результате творческого акта исполнителя.

За этими и другими многочисленными пересечениями в его статьях и докладах по теории перевода и декламации виднеются контуры теории интерпретации, над которой Бернштейн со своим учеником работали с середины 1920-х годов.

НЕОКОНЧЕННЫЙ СПОР

Другой особенностью статьи Фёдорова является расширение понятийного аппарата за счет обращения к характерным для формалистской теории, но отнюдь не всегда для декламационной теории Бернштейна, понятиям. Таким, например, как *остранение* (термин В. Шкловского), с помощью которого Фёдоровым объясняется эффект от «произносительного уравнивания» и других приемов *отвлеченно-ритмического или минимально-выразительного типа декламации*, чаще всего встречающегося в чтении самих поэтов, особенно у символистов и акмеистов (§ 9.2)[13].

Отдельно стоит сказать о *доминирующей тенденции* и *системе*, понятиях, прямо отсылающих к работам Ю.Н. Тынянова, еще одного учителя А.В. Фёдорова, чьи идеи самым глубоким образом влияли на взгляды молодого исследователя и которые он пытался внедрить в теорию декламации[14]. О конструктив-

ной функции элемента литературного произведения Тынянов писал в статье «О литературной эволюции»:

> <...> Нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системою, и системою является литература. <...> Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т.д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная [Тынянов, с. 272].

В свою очередь, определение декламации как системы в «Семантике декламационной речи» (§ 16, 17)[15] — пример того, как теория звучащей художественной речи эволюционировала вместе с формалистской литературной теорией, получая от нее мощные импульсы не только в ранний и средний период (когда формалисты были объединены интересом к материальному звучанию стиха), но и в более поздние годы, когда в фокусе их внимания оказались другие проблемы, в том числе, историко-литературные.

Продолжая тему влияния идей Ю.Н. Тынянова, остановимся на фёдоровской модели поэтического произведения и его декламационного воплощения как двух рядов (ряд *заданной* и *декламационной семантики* соответственно, § 4). Если бернштейновская теория рассматривает отношения заданного текста и декламационной семантики, в основном, под углом влияния первого на второе, Фёдоров рассматривает декламацию как своего рода наложение одного ряда на другой и утверждает необходимость изучения обоих рядов с точки зрения *взаимного* влияния друг на друга. «Исследование должно идти не только от поэтической данности, от формы неозвученной — к декламации, к звучащей речи, но и обратно: от звучащей формы — к стилистике исполняемого произведения, служащего по отношению к декламации материалом и фоном» (§ 4).

Фёдоров соглашался с Бернштейном в том, что декламация представляет собой предельную конкретизацию звуковых дан-

ных неозвученной художественной речи. Однако стоит остановится на его объяснении механизма «расшатки» декламационной семантики многозначностью поэтического текста (§ 4): согласно Фёдорову, она происходит в результате того, что декламатор не может полностью подавить у слушателя представления о «смысловой множественности» поэтического текста. Это объяснение вносит существенное уточнение в тезис Бернштейна о декламации как конкретизирующем преобразовании поэтического произведения, стремящемся к единозначности (ср. с вышеприведенной цитатой Бернштейна: «С *точки зрения семантической* озвученные знаки значений приобретают относительно большую конкретность, приближаются к единозначности, проигрывая, тем самым, в потенциальной многозначности, свойственной знакам неозвученным» [курсив мой. — *В.З.*]).

Уточнению в статье Фёдорова также подверглась классификация декламационных типов, спор о которых в начале 1920-х был важной вехой изучения звучащего стиха. Начало этому спору было положено статьями Б.М. Эйхенбаума, В.А. Пяста, дискуссиями в Институте Живого Слова. Согласно классификации Эйхенбаума из статьи «О камерной декламации», разновидности декламационной интерпретации стиха сводятся к двум типам — актерскому (что в самых общих чертах соответствует декламации элементарно-выразительного типа в классификации Фёдорова, описанной в § 8) и поэтическому (у Фёдорова — отвлеченно-ритмический тип декламации, § 9).

> Различие этих двух систем чтения происходит от различного отношения к слову и тем самым — к стиху. Для актера как такового (т.е. для сценического деятеля) всякое лирическое стихотворение есть драматический монолог, как бы вынутый из пьесы, — кусочек роли. <...> Актер стремится преодолевать те свойства стиха, которые связывают его свободу, мешают инсценировке, — ритм прежде всего, то есть именно то, что делает стихотворение стихотворением. Стиховая строка как ритмическая единица им не важна — они делают паузы там, где этого требует, по их мнению, психологическая интерпретация. Так же — с ускорениями и замедлениями — они появляются независимо

> от ритма и часто в полном противоречии с ним. Разрушая ритмическое движение речи, актеры тем самым уничтожают и ритмическую интонацию (мелодику стиха), заменяя ее интонацией смысловой, психологической. Все усилия направляются на то, чтобы заглушить стих, сделать его возможно более незаметным [Эйхенбаум, 1969, с. 514—515].

О поэтах, в свою очередь, Эйхенбаум писал, что в их чтении выдвинулась и заняла господствующее положение ритмико-мелодическая основа:

> Несмотря на индивидуальные различия (Блок, Гумилев, Мандельштам, Ахматова, А. Белый), у них есть одна общая для всех манера — подчеркивать ритм особыми нажимами (иногда даже с помощью жестов, но ритмического, а не психологического характера) и превращать интонацию в распев. «Логические» ударения затушеваны, эмоции не выделены — никакой инсценировки нет [Эйхенбаум, 1969, с. 520].

Недостатки предложенного Б.М. Эйхенбаумом в статье 1923 года (напечатана в 1927) разделения, с одной стороны, и неполнота характеристик самих типов, с другой, стали особенно ощутимы в последующие годы в связи с изменениями, происходившими в авторском чтении на протяжении 1920-х. Наряду с уже выступавшими с авторским чтением на эстраде В. Пястом и В. Маяковским, все громче заявляло о себе новое поколение авторов-чтецов (С. Третьяков, И. Сельвинский и остальные поэты-конструктивисты), чьи звучащие произведения обладали оформленной декламационной композицией, а они сами — развитой, особенно на фоне предыдущего поэтического поколения, — техникой звучащего стиха. Сформировалось, кроме того, новое поколение декламаторов, видное место в котором занимали кихровцы Г.В. Артоболевский и С.Г. Вышеславцева. В своей классификации Фёдоров пытался отразить эти изменения в авторском и исполнительском чтении стихов:

> Когда впервые формулировалось это противопоставление [актеров и поэтов. — *В.З.*], имелась в виду декламация актеров старого, рутинного типа, а с другой — декламация лишь поэтов символистов и акмеистов. В настоящее время с отчетливостью обозначились другие декламационные

формы как в пределах профессиональной декламации, так и в декламации поэтов (собственно говоря, намечались они уже и в пору создания этого противопоставления; теперь же их значение настолько велико, что необходимой становится другая классификация декламационных типов)[16].

Как и С.Г. Вышеславцева, воскрешающая своей статьей «О темпе стиха» принципиальный спор начала 1920-х о заложенных в стихе произносительных моментах, А.В. Фёдоров возвращается к старой проблеме для того, чтобы предложить свое собственное решение.

Предложенная Фёдоровым классификация, как было сказано выше, отчасти следует за Эйхенбаумом, но дополнена третьим типом, *конструктивно-выразительной, или отстраняющей декламацией* (§ 10), аналогов которой нет у Эйхенбаума.

Выразительные средства остраняющей декламации окрашены совершенно иначе, чем в декламации примитивно-выразительной: они здесь не имеют конкретно-вещественного, «ситуационного» значения; эмоциональная насыщенность этой декламации очень значительна; дело в том, что выразительные приемы здесь важны не столько в отношении качества или содержания обозначаемой ими эмоции (т.е. радости, гнева, любви, печали и т.п.), сколько в отношении ее *интенсивности,* за которой иногда теряется предметное значение данной эмоции; важно здесь ощущение *смены эмоций*, чередования различных степеней их напряженности, их силы — вообще, *построения* эмоции, ее *композиционного* оформления. Наличие композиционного построения и отличает этого рода декламацию от декламации поэтов.

Этот третий декламационный тип, неожиданно сближающий Александра Моисси с Третьяковым, Маяковским, отчасти с Мандельштамом, отражал не только эволюцию авторского чтения, но и переход КИХРа от изучения авторского чтения к изучению чтения декламаторов (в частности, немецких артистов — А. Моисси, Л. Вюльнера и др., по граммофонным пластинкам), что было прямо связано с началом разработки КИХРом проблемы *декламационной композиции* в середине 1920-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 ДММЦ КП-4967/16.

2 Перечислим остальные доклады А.В. Фёдорова в ГИИИ, посвященные изучению звучащей художественной речи: «К характеристике декламационных приемов Моисси. Способы выделения слов» (Комиссия Звучащей Речи, 4 февраля 1926), «О декламационном метре и ритме» (совместно с Н.А. Тимофеевым, КИХР, 4 июня 1926), «Монолог из „Фауста“ („Der letzte Trunk sei nun“) в двух исполнениях Моисси» (совместно с Т.В. Поповой и Е.В. Волковой, КИХР, 4, 11, 18 декабря 1926), «Семантика декламационной речи» (КИХР, 14 февраля 1928), «Акцентологическая теория Ф. Сарана» (КИХР, 13 декабря 1928); «Реферат статьи Э. Рейнхарда „Выражение радости и печали в лирике“» (КИХР, 28 февраля 1929); «Произносительные тенденции драмы символистов» (КИХР, 4 апреля 1929); «Речевая сторона постановки „Клопа“ Маяковского в Театре имени Мейерхольда» (совместно с С.Г. Вышеславцевой, КИХР, 28 ноября 1929).

3 См.: Кумпан; Золотухин, Шмидт, с. 245—247.

4 См.: Институт письменного и устного перевода СПбГУ. URL: translation.spbu.ru [Дата обращения: 9.4.2015].

5 См.: Фёдоровские чтения. URL: translation.spbu.ru/fedorov.htm [Дата обращения: 9.4.2015].

6 Подробнее о Фёдорове: Профессор Фёдоров, с. 8—11.

7 ДММЦ КП-4967/16.

8 ОР РГБ Ф. 948. К. 82 Ед. хр. 55.

9 Действовал с 1927 по 1929 год на Высших Государственных Курсах искусствоведения.

10 Все эти положения прекрасно сформулированы и обильно иллюстрированы примерами в упомянутых работах А.В. Фёдорова. — *Прим. С.И. Бернштейна.*

11 ОР РГБ Ф. 948. К. 30. Ед. хр. 17.

12 В черновой рукописи статьи «Опыт анализа словесно-художественной интерпретации. О понятии интерпретации» С.И. Бернштейн ссылается на их работы: *Bardt C.* Zur Technik des Übersetzens lateinischer Prosa. 2. Aufl., bearbeitet von K. Hubert. Lpz. u. Brl. 1918; *Franzel W.* Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert. Diss. Lpz. 1913. В свою очередь, выдвинутому С.И. Бернштейном и А.В. Фёдоровым тезису о том, что одно и то же стихотворение в письменном и звучащем виде является двумя различными художественными структурами, который привел их к формулированию понятия декламационного произведения, можно найти многочисленные параллели в осмыслении взаимоотношений драматического текста и спектакля в первой четверти XX века. В первую очередь здесь стоит назвать известную С.И. Бернштейну статью «Театр как искусство» Г.Г. Шпета, в которой анализ различий эстетического материала в случае актерской игры и литературного текста приводит автора к выводу, что текст роли представляет собою «некоторую потенцию, допускающую неопределенное множество актуальных исполнений» [Шпет, с. 43]. Невозможность беспрепятственного перевода языковых знаков в телесные, а следовательно, отсутствие одного-единственного «правильного» исполнения, заложенного в пьесе, было предметом размышлений Георга Зиммеля (см.: Фишер-Лихте, с. 144—146).

О сопоставлении декламации, перевода и постановки драмы на сцене см. также: Бранг, с. 37.

13 Замечания об авторской манере чтения стихотворения А. Блока «Пляски смерти» (§ 11), как и «Отчего так душа певуча», «Домби и сын» в авторском чтении Мандельштама (§ 11, 15), представляют интерес еще и потому, что основываются на звукозаписях из собрания КИХРа, до наших дней не дошедших.

14 Подробнее см.: Фёдоров, 1983b.

15 Это утверждение находит отклик и в его переводоведческих штудиях: «...Произведение художественного слова представляет очень сложное и многостороннее целое, части которого переплетаются между собой различным образом и находятся друг с другом во взаимодействии. Если какая-либо сторона произведения будет изменена, то нарушится ее соотношение с другими его сторонами. Тем самым изменяется и все произведение как целое: части, образующие его, связываются иначе. Как раз это и происходит при переводе.

Перевод по отношению к подлиннику есть *подобие, созданное из другого материала* <...>

Воспроизводя одну какую-либо сторону подлинника с наибольшей точностью, которую позволяет ему родной язык, переводчик неизбежно изменит точности в каком-либо другом отношении, передавая другие черты переводимой вещи.

Отдельные особенности подлинника, подвергаясь передаче на другой язык, как бы *борятся* за то место, которое им придется занять в произведении переводчика. И переводчик, отбрасывая одно, сохраняя или видоизменяя другое, производит известный *отбор* среди представляющихся ему возможностей и так или иначе разрешает это *столкновение борющихся сил*. Таким образом, *точность в одном пункте равнозначна неточности в другом*» [Фёдоров, 1930, с. 89—91].

16 Свою классификацию декламационных методов предложил в те годы В.Н. Всеволодский-Гернгросс в своей работе «Искусство декламации» (1925). Опираясь, в том числе, и на устную традицию бытования стиха, он выделял девять различных декламационных методов (говорной, ораторский, распевный, напевный, песенный и т.д.), приложив их к эволюции звучащего стиха в русской поэзии последних 30—40 лет: «В ближайшее нам время, т.е. на слуху многих современников, процветали в порядке хронологическом методы ораторский-речетативный, говорной, затем методы музыкальные: напевный и евфонический. В настоящее время русская декламация вступила в фазу расцвета методов ораторских, моторных и звукоподражательных, применительных к агитационным задачам современной поэзии...» [Всеволодский, с. 79]. Похожую типологию, но примененную уже не к декламации, а к лирике, — декламативный (риторический), напевный и говорной типы, — встречаем в книге «Мелодика русского лирического стиха» [Эйхенбаум, 1922, с. 8]. В несколько ином варианте (говорной, напевный и ораторский типы) типология повторяется в статье «О камерной декламации» [Эйхенбаум, 1969, с. 534]. Стоит, однако, оговориться, что фёдоровское понятие «типов» как «основных смысловых установок, встречающихся в декламации», отлично от декламационных методов Вс. Всеволодского-Гернгросса.

ЛИТЕРАТУРА

Бранг — *Бранг П.* Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М., 2010.

Всеволодский — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925.

Золотухин, Шмидт — *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920—1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 236—253.

Кумпан — *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам: Материалы проекта. URL: www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=lSfRoURS2-k%3d&tabid=10460 [дата обращения: 15.01.2017].

Профессор Фёдоров — Профессор Андрей Венедиктович Фёдоров (библиографический указатель). Самарканд, 1986.

Тынянов — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Фёдоров, 1927 — *Фёдоров А.* Проблема стихотворного перевода // Поэтика. Вып. II. Л., 1927. С. 104—118.

Фёдоров, 1928 — *Фёдоров А.* Звуковая форма стихотворного перевода (Вопросы метрики и фонетики) // Поэтика. Вып. IV. Л., 1928. С. 45—69.

Фёдоров, 1929 — *Фёдоров А.* Русский Гейне (40-е — 60-е гг.) // Русская поэзия XIX в. Сб. статей. Л., 1929. С. 248—298.

Фёдоров, 1930 — *Фёдоров А.* Приемы и задачи художественного перевода // Чуковский К., Фёдоров А. Искусство перевода. Л., 1930. С. 87—235.

Фёдоров, 1983a — *Фёдоров А.В.* Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л., 1983.

Фёдоров, 1983b — *Фёдоров А.В.* Фрагменты воспоминаний // Воспоминания о Тынянове: Портреты и встречи. М., 1983. С. 85—108.

Фишер-Лихте — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015.

Шпет — *Шпет Г.Г.* Театр как искусство // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1922. № 1 (декабрь). С. 31—55.

Эйхенбаум, 1922 — *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.

Эйхенбаум, 1969 — *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969.

Артист-ученый. Исследование Г.В. Артоболевского о декламационном темпе в контексте теории художественного чтения

В. Золотухин, В. Шмидт

Комментарий к статье «К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения» Г.В. Артоболевского.

Основную часть жизни Георгия Владимировича Артоболевского (1898—1943) сопровождала раздвоенность между двумя главными сферами его интересов: биологией и сценой. После окончания гимназии в 1917 г., сын известного киевского зоолога В.М. Артоболевского поступил в Киевский университет на отделение естественных наук физико-математического факультета. Еще до того Г.В. Артоболевский пробует себя в поэтическом переводе, а учебу в университете совмещает с занятиями в Киевской консерватории у проф. Э.П. Гандольфи, в Театральной Академии (занятия под руководством известного чтеца, эстрадного артиста и теоретика декламации В.В. Сладкопевцева и А.Г. Бовшек), затем на Курсах русской драмы (см.: Артоболевский, 1959, с. V; Артоболевский, 1938, с. 28).

В 1925 году после знакомства в Киеве с К.С. Станиславским он отправляется в Москву с расчетом принять участие в работе оперной и драматической студий под руководством режиссера. «Но уже с первых дней своей работы у Станиславского Г.В. понял, что призвание его — не театр, а художественное чтение, которое в то время только еще оформлялось как самостоятельный вид искусства. В 1924 г. возобновил свои „Вечера рассказа“ А.Я. Закушняк. В эти годы покидали театр ради художественного чтения А.И. Шварц, Д.М. Лузанов и другие, вскоре выдвинувшиеся мастера. Артоболевский был в числе первых чтецов-профессионалов» [Артоболевский, 1959, с. V—VI]. В том же 1925 году он переезжает в Ленинград, город, с которым будет связана вся последующая его биография.

ЧЕРЕЗ КИХР НА СЦЕНУ

В 1925 году начинающий чтец включается в работу исследовательского семинария С.И. Бернштейна в Кабинете изучения художественной речи Института Истории Искусств. Согласно протоколам, в работе заседаний институтской Комиссии по изучению звучащей художественной речи[1] он участвовал с начала 1926 года (впервые его имя встречается в протоколе заседания 4 февраля). К этому году относится первый доклад, прочитанный молодым чтецом в КИХРе, — «Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация»[2] (13 ноября).

Ближайшие четыре года Артоболевский будет активно участвовать в работе Кабинета, совмещая — как и С.Г. Вышеслав-

цева с В.А. Пястом, — теорию декламации с практикой. Однако важно, что в отличие от двух других декламаторов, в работу Кабинета Артоболевский включился не опытным, но начинающим артистом, и декламация немецкого артиста Александра Моисси, над изучением которой в это время работал Кабинет, стала для него, по замечанию Бернштейна, не только объектом изучения, но и мощным источником влияния на исполнительский стиль [Артоболевский, 1959, с. XI—XII].

Помимо изучения читки немецких артистов, другая коллективная работа, к которой Артоболевский был привлечен в эти годы, — разбор декламации А.В. Луначарского «На смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург» по граммофонной записи (совместно с А.М. Никитиным-Бихтером и С.И. Бернштейном). Результаты этой работы были подведены в докладах, прочитанных в Кабинете 31 мая 1928, затем 30 мая 1929 года. Свое последнее сообщение Артоболевский сделал в КИХРе 21 ноября 1929: это был подготовленный совместно с С.Г. Вышеславцевой отчет о вечере их коллеги Антона Шварца в Обществе друзей камерной музыки.

Одновременно с началом своей исследовательской работы в области звучащей речи он дебютировал в Ленинграде как чтец. 14 марта 1926 года КИХР провел вечер памяти Сергея Есенина, на котором — в числе других постоянных членов и гостей Кабинета[3] — с чтением стихов поэта выступал и Артоболевский. 17 апреля 1927 в помещении Кружка друзей камерной музыки прошел первый самостоятельный концерт Г. Артоболевского, организованный КИХРом[4] и составленный из произведений современных поэтов. 11 мая он выступает вместе с С.Г. Вышеславцевой на Пушкинском вечере в Институте истории искусств, устроенном студенческими организациями Высших курсов искусствоведения (ВКИ)[5]. 11 июня 1927 — снова вместе с Софьей Григорьевной — показывает результаты работы в области экспериментальной декламации: суть эксперимента заключалась в самостоятельной подготовке двумя чтецами одних и тех же стихотворений и последующем сравнении звукозаписей их декламации (подробнее в [Поэтика, с. 48—49, 158]). Каждым из чтецов были подготовлены три стихотворения: «Собачий поезд» Н. Асеева, «Предостережение» С. Третьякова и вступление к поэме В. Маяковского «Облако в штанах»[6].

10 ноября 1927 была показана еще одна сольная работа Артоболевского в КИХРе: музыкально-декламационная композиция «Стенька Разин» В. Каменского, подготовленная совместно с композитором В.В. Волошиновым[7].

ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ ТЕМП КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

Над проблемой декламационного темпа Артоболевский работал в течение последних двух лет существования КИХРа. 9 февраля 1928 им был прочитан доклад «Метрические факторы декламационного темпа» (другое название: «К вопросу о декламационном темпе», см. «Хронологию»), положенный в основу статьи для настоящего сборника КИХРа.

Гипотеза о том, что декламационный темп может быть «обусловлен структурой поэтического произведения», была высказана С.И. Бернштейном в статье «Эстетические предпосылки теории декламации» [Бернштейн, с. 36; сноска 3]. Своими исследованиями имманентных законов стиха Бернштейн и его ученики к тому моменту уже опровергли тезис немецкого звукоаналитика Эдуарда Сиверса, согласно которому мелодика стихотворного произведения изначально зафиксирована в письменном тексте и ее можно выявить путем правильного его прочтения. Для этого Э. Сиверс обращался к так называемому методу массовой реакции («Massenuntersuchung») [Sievers, S. 82—85] (подробнее см.: «Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX века» В. Шмидта в наст. изд.). Кихровцы справедливо утверждали, что такие фонетические факторы декламации, как мелодика, качество произносимых звуков, тембр и тесситура голоса, принадлежат индивидуальным голосовым качествам декламатора и ни в коем случае не могут быть выявлены из написанного стихотворения [Бернштейн, с. 33]. И лишь в случае декламационного темпа они рассматривали возможность выявить связь с размером и структурой стихотворного текста. Это согласовывалось с общим направлением работы КИХРа: все 1920-е годы С. Бернштейна и его учеников интересовала связь звучащего стиха с письменным текстом, т. е. вопрос материализации поэтического текста в звучании.

Следующим шагом к исследованию темпа в стенах КИХРа стало утверждение С.Г. Вышеславцевой в статье «О моторных

импульсах стиха» (1927) о существовании связи между темпом декламационного произведения и его «общим ритмическим движением»[8]. Обстоятельство, что Вышеславцева и Артоболевский были чтецами и удачно соединяли в своих работах разные подходы, связанные как теорией, так и практикой декламации, сыграло свою роль в том, что оба в последние годы работы КИХРа пытались раскрыть зависимость декламационного темпа от размера соответствующего стиха. Их статьи «О темпе стиха» и «К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения», намеченные к печати в сборнике КИХРа, объединяет не только новизна поставленной задачи, строго вытекающая из всей предыдущей работы Кабинета, но и обращение в обоих случаях к самоанализу, что внесло известную субъективность в их исследования.

В основу статьи Артоболевского был положен «метод самонаблюдения»: путем многократного прочтения стихотворения автор интуитивно выявлял его метрические импульсы, исключая при этом семантические, эмоциональные и прочие влияния. При достижении удовлетворяющего результата темпового ощущения он фиксировал найденный темп с помощью метронома. Таким образом автор придавал крайнюю важность собственному выбору темпа для того или иного стихотворного размера в зависимости от изменения качества стопы (например, переход от ямба к хорею) и/или количества стоп в стихе, от влияния рифмовки и инструментовки в нем. Здесь следует отметить, что Г.В. Артоболевский не дает в статье четкого объяснения своего выбора того или иного декламационного темпа. Также он не ставит задачей объяснение причин выявленной зависимости темпа от метрической структуры стихотворения. Для этого, по его мнению, необходимо бóльшее количество звучащего материала, которое он предлагает получить, используя метод самонаблюдения декламаторов и метод массовой реакции. Заслуживает внимания факт, что Г.В. Артоболевский предлагает использовать метод Э. Сиверса, несмотря на то, что полученные с его помощью результаты подверглись критике со стороны российский ученых.

Другой метод, к которому прибегает Г.В. Артоболевский при измерении декламационного темпа, был назван С.И. Бернштейном «методом сопутствующих изменений» (см. статью

С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи», часть VI). Исследуя в своей статье метрически правильные стихи, написанные двухсложным размером, Г.В. Артоболевский подвергает анализу отношение длительности времени от одного метрического ударения до другого к количеству слогов в стихе. Данное значение темпа включает в себя такие факторы декламационного произведения, как изменение интервалов между слогами, различную продолжительность произносимых гласных и согласных звуков, а также длину пауз в стихе. Основываясь на собственном эмпирическом опыте декламатора, автору статьи удается рассмотреть вариацию темпа при изменении всего одного из факторов стиха (перемена размера, количества стоп, метрической структуры, системы рифмовки) при сохранении других условий.

Отказ автора от объективного метода исследования в пользу научно-практического эксперимента (см. его обращение к субъективно-интуитивному выбору декламационного темпа в стихотворениях двухсложного размера) ставит статью Г.В. Артоболевского в один ряд с его более поздними очерками по теории и практике художественного чтения.

1930-Е: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ

После переезда в Ленинград и параллельно с занятиями декламацией во второй половине 1920-х Артоболевский продолжал заниматься энтомологией и методикой преподавания естествознания, по-видимому, затрудняясь сделать окончательный выбор между зоологией и художественным чтением, что нашло отражение в шутливом рассказе С.И. Бернштейна конца 1920-х (см. «Хронологию»). С середины 1920-х он преподаватель кафедры методики естествознания Педагогического института им. А. Герцена (зав. кафедрой Б. Е. Райков), а также научный сотрудник Детскосельской (позднее также Центральной педагогической) биостанции, член совета Общества распространения естественно-научного образования [Райков, кн. 1, с. 778].

В мае 1930 года, практически одновременно с институтскими заседаниями, на которых решалась судьба КИХРа, Артоболевский был арестован по групповому делу вместе с педагогом-естественником, проф. Педагогического института им. А. Герцена Борисом Райковым и его сотрудниками (всего 11 че-

ловек) по обвинению в антисоветской пропаганде и присужден (в 1931 году) к пяти годам заключения в лагере. Групповое дело «биологов», по которому Артоболевский провел в заключении три года, с 1930 по 1933 [Райков, кн. 2, с. 576], было связано с выступлениями Райкова против предложенных Наркомпросом для советских школ т.н. «комплексных программ», вызвавших недовольство педагогов-естественников в Ленинграде[9]. После освобождения Артоболевский отошел от зоологии, целиком сосредоточившись на художественном чтении. Его жизнь оборвалась неожиданно: он скончался в 1943 году от разрыва сердца под г. Льговом, где с бригадой артистов выступал в частях действующей армии[10].

Годы с середины 1930-х и до смерти — самый плодотворный период творчества Артоболевского-декламатора. В предвоенные годы он в числе самых популярных ленинградских чтецов[11]. Помимо выступлений, Артоболевский вел педагогическую работу на Государственных курсах художественного слова, работал в области коллективной декламации, режиссируя постановки «Театра чтеца» (п/р Вас. Суренского) [Артоболевский, 1938, с. 28]. В 1935 году участвовал в создании и позднее работал в Секции мастеров художественного слова Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, руководил кружками художественной самодеятельности, а кроме этого, продолжал заниматься теорией исполнительского искусства, развивая и воплощая в жизнь многие направления КИХРа (как, например, теорию композиции, над которой Кабинет работал во второй половине 1920-х).

Художественное чтение как особый вид искусства переживало период бурного становления в 1920—1930-е годы. Этот рост сопровождался острой полемикой в научных, преподавательских и театрально-эстрадных кругах о том, как следует правильно читать лирические произведения: со сцены (чтецкое искусство), на радио, в школе. В этой ситуации положение Г.В. Артоболевского было исключительно выгодным благодаря таланту и опыту артиста, с одной стороны, и полученным в КИХРе навыкам анализа словесных и звучащих художественных произведений, с другой. Своими работами 1930-х он внес большой вклад в становление теории художественного чтения. Отметим две существенные особенности его подхода: 1) ориентация на норматив-

ную теорию и 2) лежащие в основе его теории лингвистические и литературоведческие методы анализа текстов.

В 1939—1940 годах в журнале «Русский язык в школе» были опубликованы очерки Г.В. Артоболевского по вопросам художественного чтения, адресатом которых были, по бóльшей части, учителя русского языка и литературы. По словам автора, в этих работах он не ставил себе задачу создать методическое руководство, а преследовал просветительскую цель: «...Я говорю не о том, как учить [художественному] чтению, а о том, что нужно знать о чтении» [Артоболевский, 1940a, с. 18]. Несмотря на это, многие из утверждений в его работах этих лет носят ярко выраженный характер правил. Например, в своем очерке «Основные сведения о строении стихов и технике их произнесения», вошедшем в книгу с характерно-нормативным названием «Как читать Пушкина» (1940), Г.В. Артоболевский обращается к читателю: «Прежде всего нужно усвоить основные и непререкаемые для наших дней правила произнесения стиха» [Артоболевский, 1940b, с. 12].

Согласно Г.В. Артоболевскому, чтец стихотворного произведения обязан «донести до слушателя живую мысль в прочувствованных образах искусства» [Артоболевский, 1940b, с. 25]. А для раскрытия смысла произведения и правильного и понятного его преподнесения слушателю исполнитель должен обладать знаниями о А.С. Пушкине и его творчестве. Помимо этого, ему необходимо «учитывать жанр и стиль исполняемого произведения и соблюдать основные правила современного чтения стиха», также ему нужно сохранять музыкальность и эмоциональную правдивость [Артоболевский, 1940b, с. 36]. Поэтому первая часть книги о Пушкине включает в себя очерки как о стихах и технике их прочтения, так и о творчестве поэта. Вторая часть посвящена стихотворениям с кратким описанием истории создания отдельных произведений и указаниями для его прочтения. Следует отметить, что Г.В. Артоболевский в своих очерках и руководствах обычно придерживается правил прочтения стиха, характерных для первых десятилетий прошлого столетия, опираясь, таким образом, на нормы художественного чтения своего времени, а не времени создания произведений.

Две книги Г.В. Артоболевского «Очерки по художественному чтению» (1959) и «Художественное чтение»[12] (1978), вышедшие

спустя многие годы после смерти автора, служат своего рода компендиумом знаний о прочтении лирических и прозаических произведений. Наряду с очерками по истории художественного чтения в советской России, посвященными А.Я. Закушняку, П.П. Гайдебурову, В.И. Качалову и т.д., они знакомят читателя с основами поэтики, методами работы со звучащим стихом, описывают творческие задачи, которые исполнитель должен ставить перед собой при работе над декламационным произведением, и т.д.

Четко выраженные позитивистский и нормативный подходы в очерках Г.В. Артоболевского продолжают традицию пособий и руководств по изучению художественной речи начала XX века. Руководства «Выразительное слово» С.М. Волконского (1913) и «Музыка живого слова» Ю.Э. Озаровского (1914) содержат подробные описания методики прочтения и тренировки голосового аппарата чтецов. Схоже построение пособий «Искусство декламации» В.Н. Всеволодского-Гернгросса (1925) и «Художественное чтение» С.В. Шервинского (1935) со структурой книги Г.В. Артоболевского «Как читать Пушкина». После исторической и методической частей следует подборка произведений для чтения: лирика, отрывки из пьес, поэм и рассказов. В.Н. Всеволодский-Гернгросс, кроме того, подчеркивая родство декламации с музыкой, сопровождает стихотворения нотной записью.

Сравнение очерков Г.В. Артоболевского по художественному чтению с другими нормативными пособиями по декламации начала XX века выявляет не только схожесть, но и существенное отличие: если авторы работ первой четверти XX века искали оснований для своих теорий и руководств в самых разных областях — музыке (Вс. Всеволодский-Гернгросс), теории ритма (С. Волконский), языкознании и т.д., Артоболевский находит их, в первую очередь, в современном ему литературоведении. В этом отношении его поздние тексты сохраняют тесную связь с исследовательской работой в КИХРе, основными методологическими установками Кабинета и ранней статьей самого Артоболевского «К вопросу о декламационном темпе. Материалы и наблюдения».

В письме к А.В. Фёдорову в 1940 году С.И. Бернштейн отмечал успехи своих учеников, видя в них подтверждение правиль-

ности совмещения в работе КИХРа научного анализа звучащей художественной речи с практикой: «Я <...> прочитал с большим удовольствием сообщение собств[енного] корреспондента „Правды“ о Вашем докладе на сессии Ак[адемии] Наук <...> Недавно пропечатали в газете и Георгия Владимировича: что критика, дескать, прозевала рост такого чтеца, как он. Так, потихоньку полегоньку демонстрируются общественности основные элементы Кихра, но — увы! — в розницу»[13].

Почти двадцать лет спустя Бернштейн вернулся к наследию своего ученика. Если не считать воспоминаний «Мои встречи с Блоком», напечатанных в 1964 году, работа над книгой Артоболевского «Очерки по художественному чтению» стала его последним обращением к теме звучащей речи: довоенные работы Артоболевского, вошедшие в нее, были существенно дополнены специально написанными для издания текстами самого Бернштейна. Книга как будто подводила черту под совместной с учениками работой в ленинградском Кабинете изучения художественной речи, отчасти взяв на себя ту роль подведения итогов, которая была возложена на так и не вышедший при их жизни сборник «Звучащая художественная речи».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 25.

2 Доклад был положен в основу одноименной статьи [Артоболевский, 1927].

3 См. «Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология» В. Золотухина и В. Шмидта в наст. изд., далее «Хронология».

4 В предисловии к «Очеркам по художественному чтению» С.И. Бернштейн (опираясь, в том числе, на автобиографические материалы) называет это выступление «первым самостоятельным открытым концертом» Артоболевского [Артоболевский, 1959, с. VI]. Это расходится со сведениями в автобиографической справке, в которой Артоболевский (?) сообщает, что «дал первый самостоятельный открытый концерт, посвященный советской поэзии» в 1926 году [Артоболевский, 1938, с. 28]. Место и дату открытого концерта 1926 года установить не удалось. — *Сост.*

5 ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 20.

6 Там же.

7 Вне КИХРа в 1926—1927 гг. Артоболевский работал иллюстратором литературных лекций в рабочих клубах [Артоболевский, 1938, с. 28], то есть, сопровождал своим чтением популярные лекции по истории литературы.

8 По мнению С.Г. Вышеславцевой, восприятие чтецом «общего ритмического движения» в произнесении стихотворения тесно связано, в первую очередь, с пониманием его темпа. К другим факторам ритмического движения автор относит временные членения, общую динамику, кульминационные точки, общий характер движения, мелодические ходы и эмоциональные кривые декламационного произведения. Представление и осознание этих композиционных и эмоциональных факторов представляют собой важное условие для развития «ритмического чутья» декламатора, благодаря которому ритмические импульсы и вызывают у него «моторные ощущения» при переживании во время произнесения стихотворения [Вышеславцева, с. 51—52].

9 Обстоятельства этого дела подробно изложены в автобиографии Б. Райкова [Райков]. Другой ценный источник сведений об Артоболевском в эти годы — мемуарная проза его жены А. Артоболевской [Артоболевская].

10 Имя Г.В. Артоболевского сегодня носит ежегодный Открытый конкурс чтецов, учрежденный в 2010 г. Проходит в г. Железногорске Курской области, расположенном неподалеку от Льгова, на территории которого в 1943 г. был похоронен чтец. Учредители конкурса: Управление культуры и Управление образования администрации г. Железногорска, Центральная городская библиотека им. Е.И. Носова. Ежегодно в конкурсе участвуют более 100 человек (школьников, студентов) из разных городов Курской области. Куратор творческих проектов, преподаватель мастер-классов по художественному чтению, постоянный член жюри и его председатель — Эдуард Якунин. По его же инициативе была опубликована оцифрованная версия вышедшей в 1937 году пластинки Г.В. Артоболевского с фрагментами из «Декамерона» Боккаччо (URL: http://svidetel.su/audio/2277; дата обращения 15.8.2017).

11 Подробнее о нем как о чтеце см.: Верховский, с. 204—206; Лубенская; Артоболевский, 1959.

12 Эта книга была задумана Г.В. Артоболевским и В.В. Суренским в конце 30-х годов как «Учебник для чтецов» [Артоболевский, 1978, с. 5].

13 ЦГАЛИ Ф. 158. Оп. 1. Д. 202. Л. 1.

ЛИТЕРАТУРА

Артоболевская — *Артоболевская А.* Дневники, воспоминания, проза. М., 2017.

Артоболевский, 1927 — *Артоболевский Г.* Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация // Родной язык в школе. Кн. 4. М., 1927. С. 168—179.

Артоболевский, 1938 — Георгий Владимирович Артоболевский // О мастерстве художественного слова. Временник секции мастеров художественного слова Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества. Вып. 1. Л., 1938. С. 27—40.

Артоболевский, 1940a — *Артоболевский Г.В.* Основы художественного чтения // Русский язык в школе. № 5. 1940. С. 18—27.

Артоболевский, 1940b — *Артоболевский Г.В.* Как читать Пушкина. Изд. 3-е. М., 1940.

Артоболевский, 1959 — *Артоболевский Г.В.* Очерки по художественному чтению. Сборник статей под редакцией и с дополнениями С.И. Бернштейна. М., 1959.

Артоболевский, 1978 — *Артоболевский Г.В.* Художественное чтение. Книга для учителей и руководителей художественной самодеятельности. М., 1978.

Бернштейн — *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 25—44.

Верховский — *Верховский Н.Ю.* Книга о чтецах. Очерки развития Советского искусства художественного чтения. М.; Л., 1950.

Вышеславцева — *Вышеславцева С.Г.* О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 45—62.

Лубенская — *Лубенская К.* Г.В. Артоболевский. 1898—1943 // Артоболевский Г.В. Художественное чтение. Книга для учителей и руководителей художественной самодеятельности. М., 1978. С. 9—24.

Поэтика — Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ [1.X.1923 — 1.I.1926] // Поэтика. Вып. I. Л., 1926.

Райков — *Райков Б.Е.* На жизненном пути: автобиографические очерки. В 2 кн. СПб., 2011.

Sievers — *Sievers E.* Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg, 1912.

Поэзия как движение: теория стиха С.Г. Вышеславцевой между формализмом и революционной эстрадой

А. Хедберг-Оленина

Комментарий к статье
С.Г. Вышеславцевой «О темпе стиха».

Автор благодарит Валерия Золотухина
за детальную биографию
С.Г. Вышеславцевой и другие
архивные материалы,
использованные
при написании статьи.

Разработки Софьи Григорьевны Вышеславцевой (1890—1975) в области звучащей поэзии — это уникальный мост между формалистическим литературоведением и перформативной культурой 1920-х гг., сочетавшей в себе изыскания эстетов живого слова, опыты ритмистов и родоначальников свободного танца, шумные эксперименты поэтов-авангардистов и агитационную декламацию. С одной стороны, ее статья «О темпе стиха», написанная в 1927—1929 гг. для Комиссии по изучению звучащей художественной речи[1], оперирует опоязовскими терминами и находится в прямом диалоге с теориями С.И. Бернштейна, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова и Б.В. Томашевского, отталкивающимися от наследия О. Рутца, Э. Сиверса и других представителей немецкой школы «слуховой филологии» (*Ohrenphilologie*). С другой стороны, статья Вышеславцевой опирается на ее собственный опыт чтения с эстрады и подчеркивает практическое значение стиховедческих открытий для исполнителя. Ее чуткое и образное осмысление ощущения поэзии, как акустического, так и кинестетического, — результат многолетней работы над постижением тонкостей сценического мастерства. Задолго до начала научной деятельности, еще во время своей учебы на романо-германском отделении историко-филологического факультета Санкт-Петербургского Университета, Вышеславцева посещала Курсы ритмической гимнастики С.М. Волконского — блестящего теоретика театра, популяризатора эуритмики Э. Жак-Далькроза и системы экспрессивных движений Ф. Дельсарта[2]. Занималась она также и в студии Доктора Дапертутто (В.Э. Мейерхольда) — своеобразной коммуне энтузиастов, которая пыталась раскрыть новые возможности актерской пластики, оставив в стороне традиционный для театра того времени упор на содержание речи персонажей [Войновская]. Общение с яркими новаторами сцены стимулировало интерес молодого филолога к материальной, перформативной стороне литературного текста.

В конце 1921 г. Вышеславцева приступила к непосредственному изучению звучащей художественной речи в Институте Живого Слова, войдя в состав Комиссии по изучению декламации[3]. В октябре 1922 г. была назначена научным сотрудником Института Истории Искусств по Разряду Истории Словесных Искусств[4], где с мая 1923 г. постоянно участвовала в работе

Комиссии по Изучению Художественной Речи (КИХРе). В семинариях Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, М.Л. Лозинского, В.А. Чудовского, С.И. Бернштейна и др. ею были прочитаны следующие доклады: «Проблема стиля по дневникам А.Н. Толстого» (у Б.М. Эйхенбаума); «Анализ посвящения в „Полтаве" и некоторых других четырехстопных ямбов Пушкина» (у В.А. Чудовского); «Ритмика Тютчева» (у Н. Гумилева); «Особенности стиля старых символистов» (у М.Л. Лозинского) и др. В связи с занятиями фонетикой, в том числе, фонетикой стиха, в семинариях С.И. Бернштейна ею был проделан ряд работ по анализу фонографических записей и изучению методик Сиверса, Рутца и др. в области звучащей речи[5]. Основным научным интересом Вышеславцевой в КИХРе было художественное чтение поэзии. Среди ее докладов, помимо прочего, значатся такие темы как «Принципы современной декламации» (1923), «О приемах нотации акцентных явлений в стихе» (1926), «О моторных импульсах стиха» (1926), «О темпе стиха» (1927, 1929), «Декламационная композиция стихотворения Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam" в исполнении Моисси» (1927, совместно с З.М. Задунайской и Л.А. Самойлович), «Метод звукового анализа (*Schallanalyse*) по работам Э. Сиверса» (1929), и др.[6] Об этом периоде Вышеславцева вспоминала:

> ...будучи в то время научным сотрудником Института Истории Искусств, я с увлечением работала под руководством профессора Сергея Игнатьевича Бернштейна в так называемом КИХРе (Кабинете изучения художественной речи) над проблемами, связанными с «озвучением», как мы тогда говорили, т.е. произнесением стихов. Мы считали, что произнесение стихов находится в большем или меньшем соответствии с заложенными в них «произносительными потенциями», и потому особенно ценили авторское чтение, записывали поэтов на фонограф, а затем многократно слушали и изучали записанное, даже изображали графически паузы, акценты, динамические оттенки и мелодическую линию фраз, т.е. усиления, повышения и понижения голоса. У нас в КИХРе были записаны голоса Александра Блока, Андрея Белого, Сергея Городецкого, Валерия Брюсова, Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой, Владимира Маяковского,

Сергея Есенина и других поэтов [Вышеславцева, 1975, с. 71].

Одновременно с научной деятельностью Вышеславцева выступала со стихами с эстрады. В ее репертуаре доминировала новейшая поэзия, и она проявила себя как искусный сценический интерпретатор современных авторов, в частности, В.В. Маяковского[7]. Ее мастерство высоко оценил С.А. Есенин, с интересом прислушивавшийся также к ее теоретическим идеям о звуковых нюансах своих стихотворений [Вышеславцева, 1975]. Параллельно с эстрадой Вышеславцева вела курсы хорового чтения в различных клубах, училищах, Домах Просвещения и студиях, принимая участие в подготовке агитинсценировок. В 1922—1924 гг. в Пролеткульте и в Государственном Агиттеатре (которым руководил В.В. Шимановский, муж сестры Вышеславцевой, Ангелины) она курировала экспериментальные постановки с «литомонтажем» коллективной речи. Об этом авангардном жанре, введенным в моду выдающимся артистом В.Н. Яхонтовым, выходцем из театра Мейерхольда, Вышеславцева выпустила небольшую статью [Вышеславцева, 1927а]. В 1923—1924 гг. преподавала выразительную речь в Первой Государственной художественной студии.

Энергичная творческая и педагогическая деятельность Вышеславцевой способствовала глубокому и детальному осмыслению произносительных аспектов поэзии, предоставляя обширный материал для тестирования теоретических идей.

1. РИТМ, МЕТР И ТЕМП

Основная задача статьи «О темпе стиха» — это всесторонний анализ темпа устного чтения стихотворения как явления, связанного с ощущением «ритмического движения» текста. В музыке термин «темп», произошедший от лат. *tempus* — «время», обозначает относительную скорость исполнения. В узком значении жанровых дефиниций, «темп» — это «определенный, характерный ритм некоего танца или мелодии в таких фразах как „темп гавота“, „темп марша“, „темп минуэта“ и т.д.» [Stainer, Barrett, p. 439]. В более широком смысле, по определению современного музыковеда-когнитивиста Д. Эпштейна, темп музыкального произведения складывается из:

> совокупности всех факторов произведения — т.е. обобщенного восприятия мелодических тем, ритмов, артикуляций, «дыхания», движения, гармонических последовательностей, тонов и контрапунктов. В этом отношении темп создается музыкой; он, можно сказать, ее гештальт и в то же время элемент этого гештальта. <...> темп есть приведение этого сложного гештальта к скорости как таковой, — скорости, при которой все эти интегрированные элементы музыки реализуются с надлежащим чувством [Epstein, p. 99].

Такое определение темпа близко Вышеславцевой. В музыке существует понятие *tempo giusto* — скорость исполнения, наиболее соответствующая характеру данного опуса. По аналогии Вышеславцева выдвигает идею «правильного» темпа декламации, «наиболее отвечающ[его] общему ритмическому движению произведения» (см. статью Вышеславцевой «О темпе стиха», §1). Мимоходом следует отметить, что несмотря на параллели с музыкальной теорией, статья Вышеславцевой предлагает четко разграничивать музыку и звучащее слово, отмечая, в частности, что традиционные итальянские обозначения темпов мало удобны для речи (их пытался использовать для темпа поэзии музыковед Л.Л. Сабанеев в своем трактате «Музыка речи» [Сабанеев, с. 45][8]. К тому же, такой универсальный инструмент для измерения темпа музыки как метроном, имеет весьма ограниченные возможности в деле изучения звучащей поэзии. Вышеславцева полагает, что темп художественной речи не исчерпывается скоростью протекания тактов. В ее статье темп произнесения стихотворения — это сложный гештальт, слагающийся из нескольких факторов: «динамического контура речи», нюансов «акцентуации», «членения речи», ее «мелодической линии» и «интонационного строя и стиля» (см. «О темпе стиха», §1). С другой стороны, Вышеславцева описывает темп как физическое переживание стиха, подчеркивая, что скорость произнесения для чтеца напрямую связана с его представлением о разворачивающейся структуре произведения, что отражается на модуляции голоса и его напряженности, плавности либо толчкообразности речи, связном либо отрывистом сочетании слогов и слов (см. «О темпе стиха», §1). Структуру произведения исследовательница понимает как результат взаи-

модействия формальных и семантических элементов, каждый из которых потенциально способен повлиять на темп. Так, например, замедлению способствует минорный эмоциональный тон, а также, согласно цитируемому Вышеславцевой Э. Сиверсу, определенная звуковая инструментовка. Как практикующий декламатор, Вышеславцева также обращает внимание и на ситуативные, прагматические факторы: ведь выступающий ориентируется на аудиторию и может варьировать темп одного и того же стихотворения в зависимости от обстановки (стихи, быстро прочитанные в огромном зале, «не дойдут» до слушателей).

Важно отметить, что своим учением о темпе как о скоростной реализации ритмического движения стихотворения Вышеславцева добавляет новую переменную в науку о стихе, расширяя и переводя в новое, перформативное измерение уже известную стиховедам дихотомию размера и ритма. В стиховедении метр (размер) — это некая абстрактная идеальная схема, а ритм — ее действительная материализация в словесном произведении, обыгрывающая перебои и отступления от заданного. Э. Бенвенист выводил этимологию термина «ритм» из греческого ῥέω «поток», приобретшего со времен Демокрита значение «формы», на долю секунды принятой некой движущейся, постоянно меняющейся субстанцией [Benveniste, p. 286]. Филологи эпохи романтизма считали, что ритм соединяет в себе дионисийское начало с аполлоническим; с одной стороны, это живое течение, дающее инерцию движения вперед, с другой стороны — это порядок, мерное чередование дискретных величин [Crespi, p. 35]. В России исследование ритмических нюансов силлабо-тонической поэзии зародилось в 1900-х годах на литературных вечерах Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова и в скором времени стало программным для Андрея Белого и его Ритмического кружка, основанного в 1910 г. [Гречишкин, Лавров, с. 98, 101]. Фундаментальные разработки Белого, по словам В.М. Жирмунского, сдвинули «изучение русского стихосложения с мертвой точки», заменив абстрактные и однообразные формулы детальным учетом реальных ритмических движений, созданных поэтами [Гречишкин, Лавров, с. 100]. Определив, что количество слогов и расстановка ударений часто не совпадают с точным размером, теоретики-символисты осознали, что «ритм стиха

слагается из комбинации целого ряда факторов <...> В число этих факторов, кроме пиррихиев, входят еще: цезуры, логический строй стиха, словесная инструментовка (аллитерация, внутренние рифмы, ассонансы и т.п.), расположение рифм, построение строфы, структура образов и т.д.» [Брюсов, с. 56]. Впоследствии эти детальные анализы ритма стихотворений, проделанные символистами и, в первую очередь, Белым, станут отправной точкой для нового, критического этапа в стиховедении — формализма, в русло которого безусловно входит и статья Вышеславцевой. Старшие наставники Вышеславцевой по Институту Истории Искусств — формалисты — впервые стали рассматривать стихотворение как динамическую, раскрывающуюся конструкцию, элементы которой взаимодействуют друг с другом, создавая стиль. Так, в книге учителя Вышеславцевой Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» ритм рассматривается как производная от строфического синтаксиса и интонаций стихотворного произведения [Эйхенбаум, 1922, с. 5]. По оценке Р.О. Якобсона, Эйхенбаум доказал, что:

> Интонация, синтаксический элемент, с одной стороны, и метрические и строфические факторы с другой стороны, воздействуют друг на друга. Если метрические единицы перекрываются с синтаксическими, интонационными единицами, присваивают себе интонацию как ритмообразующий элемент, <...> то возникает определенная метрическая инерция, соответствующая ритмической инерции. Таким образом, при чтении стиха мы ожидаем воспроизведения в определенных местах определенной интонационной конструкции <...> [Якобсон, с. 75].

В монографии другого ведущего исследователя ИИИ Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924) ритм представлен как доминантный структурный фактор стиха, подчиняющий себе и деформирующий остальные компоненты языка, в том числе привычный, прозаический синтаксис и семантику слов [Тынянов, с. 46]. Как показал историк русского формализма Оге Ханзен-Лёве, именно обращение формалистов к декламационному искусству в первой половине 1920-х гг. обусловило переход этого научного направления в новую фазу: от теории «остранения» (анализа ощущаемой словесной фак-

туры) к осознанию композиционно-семантической интеграции элементов художественного произведения [Ханзен-Лёве, с. 295]. Согласно Ханзен-Лёве:

> ...решающий импульс к развитию теории стиха был порожден пониманием того, что коммуникативный процесс в целом, то есть в том числе и процесс исполнения поэтического текста (интерпретативное воспроизведение или «материализация» поэтического текста в ходе его декламации, инсценировки и т.д.), а также порожденное исполнением влияние на восприятие должны быть включены в определение структуры стиха или всего эстетического объекта [Ханзен-Лёве, с. 295].

В рамках этой новой установки, в вышеупомянутых трудах Эйхенбаума и Тынянова в частности выдвигается идея, что ритм не просто «остраняет» прозу, но и организует другие языковые элементы, выполняя семасиологическую функцию.

Именно этот научный контекст является фундаментальным для концепции темпа Вышеславцевой, в которой важнейшая роль отводится метрическим и акцентно-ритмическим аспектам стиха, формирующим замедления, убыстрения, прерывистость и т.д. Показательно, что разбирая ритмические движения стихотворений, автор всегда рассматривает их в связи с другими структурными элементами, указывая и на эмоционально-смысловые аспекты. О таком холистическом подходе свидетельствует, например, убедительное наблюдение Вышеславцевой о том, что если убрать местоимение «я» из первой строфы знаменитого стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье», тем самым заменив ямб на хорей, получившаяся акцентно-метрическая схема трансформирует «темп и характер движения всего отрывка, вместе с этим видоизмен[яя] и семантику» (см. «О темпе стиха», § 2).

Большой интерес представляет попытка Вышеславцевой дать образную, эмоциональную характеристику различным поэтическим размерам. Дактилю, как она считает, свойственна «простота ритмических ходов», пригодная для «повествовательных и медитативных жанров» медлительного темпа; в амфибрахии «ощутимее разгон, размах, потенция лирического пафоса», соответствующая умеренному темпу; в анапесте

«ощущается порыв, стремительность, возможности быстрых нарастаний и спадов», лучше всего реализующиеся в быстром темпе и передающие «быстрое физическое движение (погоня, скачка и т.п.)» либо «лирическую смятенность, взволнованность» (см. «О темпе стиха», § 2). Обращение Вышеславцевой к вопросу эмоционального воздействия стихотворения — это осторожный шаг в сторону от неокантианской стези формалистов. Для Эйхенбаума и Тынянова проблема эмоциональных реакций на художественное произведение была сложной и спорной, в соответствии с постулатом кантовской «Третьей критики» о том, что эстетическое восприятие должно быть свободно от чувств, желаний и других проявлений утилитарной заинтересованности. Кроме того, вопрос об эмоциональном воздействии произведения являлся камнем преткновения в полемике формалистов с предыдущим поколением теоретиков звучащего художественного слова. Формальная школа отвергала упрощенное понимание того, как переживания персонажей и лирического героя отражаются в произведении и передаются аудитории. Поэтому в работах формалистов, затрагивающих вопросы декламации, приоритет обычно отдавался построению чтецом ритмическо-мелодической линии, а не выделению логических ударений и других моментов, подчеркивающих коммуникативный смысл фраз и таким образом приближающих стих к прозе. Так, в статье «О камерной декламации» (1923) Эйхенбаум выступил против автора книги «Музыка живого слова» (1914), знаменитого театроведа Ю.Э. Озаровского (бывшего, кстати сказать, в свое время наставником В.Н. Всеволодского-Гернгросса, учредителя Института Живого Слова), а также и против С.М. Волконского, автора влиятельных трактатов «Человек на сцене» (1912), «Выразительное слово» (1913), «Выразительный человек» (1913) и др. По словам Эйхенбаума, у Озаровского «варварское» определение стиха, нивелирующее отличие между стихом и прозой [Эйхенбаум, 1927, с. 229]. Тот же недостаток Эйхенбаум находит и у Волконского, который советует чтецам «не увлекаться ритмом, не отбивать его» и на примере Пушкина показывает, как нужно «преодолевать» стиховой ряд, расставляя логические ударения и вписывая «обыденные интонации» [Эйхенбаум, 1927, с. 230, 231]. Объявляя такой подход кощунственным и ненаучным, Эйхенбаум проводит мысль

о том, что искусство преломляет материал, взятый из жизни, и что «формальные» эмоции, которые мы испытываем в театре чтеца не сродни повседневным «душевным» переживаниям — публика не имеет права выпускать из виду условность представления и должна отдавать себе отчет о том, что воодушевляется мастерским построением произведения [Эйхенбаум, 1927, с. 246, 247; Эни, с. 138]. «Реакция на ритм», утверждает Эйхенбаум, «это формальная эмоция. Ее то и должен возбуждать декламатор» [Эйхенбаум, 1927, с. 247]. Это категорическое заявление повторяло вывод еще более ранней статьи Эйхенбаума «О чтении стихов» (1919), в котором он противопоставил прозаическое «актерское» и ритмизированное «авторское» исполнение стихов, отдав предпочтение последнему[9] [Эйхенбаум, 1919, с. 1]. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» также выступил за ритмизацию при озвучивании, так как без нее теряются многие художественные приемы, в частности, анжамбеман. К вопросу о связи ритма с эмоциями Тынянов отнесся с осторожностью, предложив рассматривать не какие-то туманные переживания автора или слушателя, а «художественные» эмоции, которые подобно эйхенбаумовским «формальным» эмоциям конструируются стилистической структурой текста:

> Понятие «художественной эмоции» гибридно, ибо переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие «художественности», а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. В этих фактах и условиях конструкции и следует искать ответа на интересующий нас вопрос. Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает соотношение по положению; при этом одна из главнейших особенностей здесь — динамизация слова, а стало быть, и сукцессивность его [Тынянов, с. 75, 76].

Именно такая «динамизация» слова в ритмическом орнаменте стиха и создает выделяемые Вышеславцевой эмоциональные характеристики трехдольных размеров: «порыв», «разгон», «стремительность» и т.д. Заметим, что смело обра-

тившись к спорной для формалистов теме эмоций, исследовательница все-таки оперирует достаточно отвлеченными понятиями — это не типовые чувства, такие как «радость», «страх» и т.п., а динамические телесные состояния — «смятенность», «медлительность», «нарастание и спад», и т.д. Как у Эйхенбаума и Тынянова, описание эмоциональной окраски стихового ряда у Вышеславцевой абстрагируется от бытового понимания переживаний, преломляясь через призму композиционной структуры произведения.

Примечательно, что для своих образно-эмоциональных обобщений исследовательница выбирает трехсложные размеры, которые, по ее мнению, отличаются от ямба и хорея тем, что «естественное движение стиха» в них «приближается к скандовке» (см. «О темпе стиха», § 2). Речь идет об усиленном ощущении в трехдольных размерах «метрической инерции», «произносительной тенденции к уравнению длительности <...> отдельных слогов (неударных с ударными)» (см. «О темпе стиха», § 2). Превалирующая в таких стихах изохронность строф, преобладание ритмо-синтаксических параллелизмов и других уравновешивающих факторов позволили ей присвоить этим размерам более или менее постоянные эмоционально-семантические признаки. Впрочем, и в более «гибких» двухсложных метрах, «подходящих для изложения любой темы, для изображения любой эмоции, любой картины и события внутреннего или внешнего мира», Вышеславцеву прежде всего интересует ритмический рисунок, а не фразовый, коммуникативный строй текста (см. «О темпе стиха», § 2) .

Подтверждение этой установке можно найти и в еще одной работе Вышеславцевой этого периода — статье «О моторных импульсах стиха», единственном научном тексте, опубликованном ею в ОПОЯЗовском сборнике «Поэтика» за все время работы в КИХРе. Здесь Вышеславцева доказывает, что:

> Речевые интонации представляются в стихе сразу в «деформированном» ритмом виде — мелодия представляется и определяется не только исходя из «естественных фразовых ударений» или «на основе традиционно-привычного интонирования отдельных словосочетаний», как это утверждает Сиверс («Rhythmische-melodische Studien»,

> S. 49, 59—61), но и в связи с факторами ритмическими, т.е. внутри стиховой структуры. Декламатор не «обрабатывает» речевых интонаций (Всеволодский [Гернгросс. — *А.Х.-О.*], «Искусство декламации») — ибо в сыром «житейском» виде они никогда в стиховом тексте и не бывают даны. Скорее он «разрабатывает» общие ритмо-интонационные схемы, намеченные поэтом [Вышеславцева, 1927b, с. 52][10].

Эта полемическая позиция Вышеславцевой предопределена платформой, созданной ее наставниками-ОПОЯЗовцами в теоретической борьбе с предыдущими концепциями художественного чтения. Однако идея о том, что декламатор должен в первую очередь прочувствовать и передать «ритмо-интонационные» потенции текста, подтверждалась и ее собственным сценическим опытом. В своих воспоминаниях Вышеславцева рассказывает о частной встрече с Есениным, во время которой поэт похвалил ее чуткость к напевной, как выразилась бы сама исследовательница, «ритмо-интонационной схеме» собственной лирики:

> Затем я читала есенинские стихи, преимущественно ранние: «Я снова здесь, в семье родной...», «Песнь о собаке», «Лисицу», прелестную «Березку», посвященную Кашиной, и что-то еще, получив лестную для себя оценку автора. Помнится, Есенин подчеркнул «правильное понимание и фразировку» каждого из исполненных мною стихотворений. Он критиковал большинство современных чтецов за их неумение уловить и передать «музыкальную суть», как он сказал, «душу» и «голос» стихотворения... «А без этого нет поэзии!» — убежденно прибавил он. Я же в то время была особенно внимательна именно к этой стороне стихов, увлекалась книгой одного из моих учителей по институту Бориса Михайловича Эйхенбаума «Мелодика стиха», и есенинская напевность для меня как бы восполняла преобладание разговорного стиля в стихах Маяковского [Вышеславцева, 1975, с. 72].

2. ДВИЖЕНИЕ

Важным элементом концепции темпа стихотворного произведения у Вышеславцевой является «движение». Этот термин чаще употребляется ею метафорически, возникая в таких словосочетаниях как «ритмическое движение», «движение стиха» и т.п., по аналогии с музыкальными терминами, такими как «мелодический ход» и т.п. Очевидно, однако, что Вышеславцева имеет в виду также и непосредственное физическое ощущение, охватывающее исполнителя во время произнесения стиха. Кинестетическая сторона декламации рассматривается исследовательницей в нескольких ракурсах. С одной стороны, она использует тезис о синкретизме древнегреческой поэзии для того, чтобы частично реабилитировать устаревшую в контексте новейшей поэзии параллель между темпом декламационным и темпом орхестическим. С другой стороны, Вышеславцева опирается на психофизиологические теории О. Рутца и Э. Сиверса, несмотря на то, что в своей статье она называет их типологию видов телесной предрасположенности к тому или иному эмоционально-мелодическому тону эзотерической и малоприменимой для анализа на практике[11]. В том же году, когда писалась статья «О темпе стиха», исследовательница признавала, что во время подготовки к выступлениям со сцены она чувствует, что определенные стили поэзии «вызывают у нее особые физические ощущения моторного порядка, более или менее соответствующие классификации Рутца»[12].

В среде, где сформировались научные взгляды исследовательницы, интерес к телесной стороне эстетического переживания возник на пересечении нескольких факторов [Сироткина, 2014]. В начале XX века пристальное внимание общеевропейской и русской модернистской культуры к телесному переживанию художественной формы подпитывали два противоборствующие начала. Одно из этих веяний условно можно охарактеризовать как антирационалистическое, «бергсоновское», а второе — как психофизиологическое, «вундтовское»[13]. Екатерина Чоун называет эти две точки зрения «субъективистской» и «объективно-позитивистской», а Паола Креспи — «виталистической» и «системной» [Чоун, с. 77; Crespi, p. 5]. К первой можно отнести различные формы художественного бунта против устаревших ценностей Эпохи Просвещения, с ее

культом дисциплинированной, рационально спланированной цивилизации — такие, как, например, футуристское недоверие к обыденному языку и желание выразить невыразимое через свободные жесты — через движение, обозначенное в «сдвигах» слов и типографических росчерках [Бобринская]. Туда же можно отнести и поиск якобы утраченной современным человеком телесной гармонии в танцах Айседоры Дункан, эуритмике Жак-Далькроза и программах его последователей Жана д'Удина и С.М. Волконского. То, что объединяет между собой эти абсолютно различные художественные эксперименты, — это стремление к раскрепощению телесной интуиции; возведение ненормированных, «естественных» подсознательных моторных проявлений в ранг эстетически значимых. Ко второму, «объективно-позитивистскому» подходу, относятся попытки применить идеи и методы психофизиологии для анализа артикуляции и других микродвижений, производимых человеком во время речевого акта, в том числе и во время чтения стихотворения. Такие научные исследования руководствовались прикладными целями: упорядочить и систематизировать эмпирические данные, выработать объективные нормы и рекомендации по гигиене голоса, логопедической терапии, ораторским техникам и т.п.

В послереволюционной России фигурировали обе эти точки зрения, подчас сплетаясь в причудливые, но плодотворные и оригинальные сочетания, как можно заметить в статье Вышеславцевой «О темпе стиха». Дело в том, что аналогичная эклектика царила в Институте Живого Слова, где начала свою научную карьеру исследовательница — в этом междисциплинарном объединении театроведов, ораторов, танцоров, филологов, лингвистов, психологов и физиологов речеслухового аппарата. Устав Института определял его цель как «развитие искусства живой речи путем научно-исследовательской и художественно-экспериментальной работы»[14]. В категорию последней входили, в частности, хореографические разработки С.Д. Рудневой, основательницы студии «Гептахор». Своей задачей Руднева считала «воспитать в учениках способности непосредственно передавать телодвижением ощущения, возникающие в человеке при слушании музыки»[15]. В ИЖС основной исследовательской темой Рудневой было «движение под пение

и слово»[16]. В этом смысле хореограф продолжала близкие дунканисткам-босоножкам с 1910-х гг. традиции мелодекламации и танцевальной импровизации под звучание поэзии. Руднева утверждала, что «основы своей системы „Гептахор“ почерпнул из: 1) системы Айседоры Дункан <...> и 2) главным образом, из изучения античной скульптуры и живописи»[17]. Сама Руднева по образованию была историком искусства античности; кроме того, «Гептахор» сотрудничал с известным филологом-классиком Ф.Ф. Зелинским [Сироткина, 2015]. Можно предположить, что успех «Гептахора» и созданный босоножками в ИЖС фон способствовал интересу Вышеславцевой к древнегреческим сценическим принципам, сводящим воедино стихотворные размеры и определенные танцевальные шаги. Еще один момент из юношеской биографии Вышеславцевой, возможно, также содействовал ее увлечению древними теориями синкретизма поэзии, музыки и движения — это пристальное внимание ее учителя В.Э. Мейерхольда к системе Дункан в 1913 г. и связанное с критикой дунканизма возвеличивание китайского и японского театра, где «по его мнению, музыка используется как канва для движений, помогая актеру войти в сценический ритм», а не психологизируется, превращая танец в мелодраму, как у босоножек [Сироткина, 2011, с. 66]. Как бы то ни было, в статье «О темпе стиха», опираясь на специалиста по классической литературе Ф.Е. Корша, Вышеславцева с воодушевлением утверждает, что «4-стопный хорей напоминает танец, что гекзаметр или анапест представляет собой простейшую передачу в ритмах речи ритмической походки и т.д.» (см. «О темпе стиха», § 2). Признавая, что с течением столетий и сменой культурных эпох поэзия удалилась от танца, Вышеславцева все-таки высказывает мечту о том, что исследователи, возможно, смогут нащупать двигательную основу и новейшего, силлабо-тонического стиха: «Несмотря на всю разницу „метрической“ (античной) и „силлабо-тонической“ систем, — есть между ними пограничная зона, выделить которую представляло бы исключительный интерес для общей теории поэзии» (см. «О темпе стиха», § 2).

Однако путь к решению этой задачи Вышеславцева намечает не через интуитивные художественные эксперименты, а скорее через объективные, системные наблюдения, опирающиеся на методы и концепты психофизиологии и эксперимен-

тальной фонетики. В этом отношении подход Вышеславцевой отражает вторую, строго научную сторону программы ИЖС, впоследствии ставшую базисной для КИХРа. Нить к изучению художественной речи как моторного акта ведет из физиологической психологии В. Вундта и проходит через лейпцигскую школу *Ohrenphilologie* («слуховой филологии»), где О. Рутц и Э. Сиверс впервые рассмотрели тембр и мелодию как телесные аспекты декламируемого стиха и попытались «отыскать соответствия между деятельностью органов произношения и телесными движениями определенного рода, иначе между „жестами речи“ и „жестами тела“» [цит. по: Вышеславцева, 1927b, с. 49]. По словам современного историка-литературоведа С. Чугунникова, Рутц и Сиверс исходили из положения о том, что изменения голосового регистра соответствуют определенным мышечным сокращениям речевых органов, и таким образом, являются отражением работы всей нервной системы человека в определенный момент [Tchougounnikov, p. 149]. Родоначальники «слуховой филологии» настаивали на обязательном устном прочтении стиховедами текстов для того, чтобы воссоздать процесс психофизического вживания в ритмо-мелодическую структуру поэмы, заданную темпераментом поэта.

Схожая психофизиологическая установка лежит в основе фонетических исследований артикуляции поэзии при помощи таких инструментов, как фоноскоп аббата Ж.-П. Руссло, разработанный на основе приспособлений выдающегося французского физиолога Э.-Ж. Марея [Deraze, Loyant]. Графическая запись артикуляционных нюансов при помощи такого рода аппаратуры применялась в стиховедении французами Э. Ландри, Ж. Лотом и американцем Э. Скрипчером, и эти исследования были хорошо известны филологам ОПОЯЗовцам благодаря их старшему наставнику, лингвисту Л.В. Щербе, стажировавшемуся в фонетической лаборатории Руссло в Париже [Olenina, p. 461, 462]. В работах ОПОЯЗовцев Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, С.И. Бернштейна, В.Б. Шкловского и В.М. Жирмунского, затрагивающих вопросы декламации, механика артикуляции, а также кинестетические ощущения от производимых органами речи усилий являются наиважнейшими структурными элементами осязаемой фактуры стиха [Olenina, p. 468].

Вышеславцева развила идеи, почерпнутые ею из «слуховой филологии» и психофизиологической прослойки формалистической мысли, в статье «О моторных импульсах стиха» (1927). Фундаментальным положением для нее является идея о том, что «речевой аппарат наш связан бесчисленными тончайшими нитями с нервной и мышечной системой в целом. Между моторно-речевыми и общими моторными ощущениями существует, благодаря этому, чрезвычайно тесная зависимость» [Вышеславцева, 1927b, с. 48]. Отдельно прорабатывается ею в этой статье также и вопрос о связи кинестетических ощущений и темпа декламируемой поэзии:

> Исходной точкой моторных ощущений (психологически) являются ритмические импульсы переживаемого произведения, в соответствии с которыми распределяется во времени вся мышечно-нервная и произносительно-речевая энергия произносящего. Эти ритмические импульсы (ощущаемые декламатором как «заложенные» в данном произведении) составляют в своей совокупности как бы вехи для обобщающего (и творческого) представления об общем ритмическом движении данного стихотворения, как о чем-то целом и неразрывном, — что дает, в свою очередь, основы для дальнейшего построения конкретного декламационного ритма (динамо-темпоральных соотношений слогов внутри стиха и стихов между собою) и конкретных декламационных интонаций (высотных соотношений слогов и фраз) [Вышеславцева, 1927b, с. 51].

По признаку «моторности», т.е. способности стиха возбуждать двигательные реакции, исследовательница предложила оригинальную типологию поэтических стилей. На одном конце спектра находятся марши В.В. Маяковского и С.М. Третьякова, выигрывающие при устном исполнении от чеканной артикуляции и интенсивной, ритмичной жестикуляции; на другом — медитативная лирика Ф.К. Сологуба и А.А. Фета, не теряющая своих художественных достоинств от спокойного чтения про себя [Вышеславцева, 1927b, с. 58].

Отголоски этой позиции Вышеславцевой обнаруживаются и в работе «О темпе стиха». В этой статье красной нитью проходит мысль о том, что реализация ритмического движения

стиха в том или ином темпе имеет двигательную подоплеку. Например, при разборе стихотворений типа маршей конструктивистов, несущих некое «моторно-подражательное задание», исследовательница утверждает, что сочетание в декламации «равномерного» ритма с «быстрым темпом», передает соответствующий идее стиха «механизированный характер» (см. «О темпе стиха», § 8). В стихах этого типа преодоление чтецом мест со скоплением согласных и других «физических препятствий, произносительно-технических затруднений» при поддержании быстрого темпа «(подсказываем[ого] другими сторонами стиховой экспрессии) создает иногда особый эффект моторно-речевого и экспираторного напряжения — „скачки с препятствиями“» (см. «О темпе стиха», § 9).

Важно отметить, что в соответствии с тезисом формалистов о «формальных», «художественных» эмоциях Вышеславцева рассматривает иннервацию мышц чтеца не как прямое переживание аффекта, а как особый, стилистически обусловленный телесный механизм. Иными словами, подобно актеру, надевающему маску и входящему в образ, декламатор «вживается» в определенную телесную программу, соответствующую его пониманию структуры произведения. В статье «Моторные импульсы стиха» этот нюанс оговаривается особо, в полемике с музыковедом Л.Л. Сабанеевым, автором влиятельного труда по мелодике стиха «Музыка речи. Эстетическое исследование» (1923). Сабанеев считал, что для определения правильного темпа стиха декламатор должен ориентироваться на смысл произведения, и указывал на семантику как на «спасительный берег», ограничивающий потенциальный диапазон скорости прочтения данного текста [Сабанеев, с. 44]. Вышеславцева же противопоставляет этой простой идее более сложную модель «психофизического вживания в поэтическое произведение», в которой первенство отдается «возбуждению» и «произвольному регулированию» моторно-мышечных ощущений во время апперцепции чтецом того или иного типа поэзии [Вышеславцева, 1927b, с. 51].

Такая формулировка, выделяющая ритмо-двигательное нащупывание фактуры произведения и беспредметные эмоции, отмежевывает Вышеславцеву также и от ее раннего учителя по Курсам ритмической гимнастики С.М. Волконского, который

не заострял внимание на водоразделе между переживаниями актера в жизни и на сцене, и полагал, что существует некий естественный и единственно верный путь к передаче чувства и смысла произведения. Однако стоит отметить, что, обращаясь к теме задействованности всего тела в акте речевой экспрессии, Вышеславцева отдавала дань не только своему научному кругу, но и идеям Волконского. Именно он пропагандировал в ряде работ в 1910-е гг. мысль о том, что кинестетические ощущения говорящего являются основой его представления о ритме и динамической образности текста. Так, в книге «Отклики театра» (1914) он высказывает концепцию, напоминающую рассуждения Вышеславцевой о ритмическом движении стиха и его реализации в определенном темпе:

> Прислушайтесь, так сказать, внутренним слухом к динамическим разнообразиям вашей собственной речи, и даже не к речи, а к тем динамическим намерениям, которые предшествуют произнесению слов. Вы не можете не заметить, что перед произнесением фразы вы испытываете мышечное напряжение <…> и что, подобно обозначениям в музыке, все эти намерения по существу динамического характера. *Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, ralletando, pesante, leggero, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso* и т.д. Почти все основные музыкальные обозначения — динамического характера, построены на понятиях веса, силы и скорости <…> То же самое и в речи (не говоря уже о телодвижении). Надо овладеть всеми формами и степенями динамических напряжений, надо ощутить в себе игру быстроты и медленности, легкости и тяжести, силы и слабости. Надо уметь бросать, швырять, разбрасывать, ломать, подбрасывать, ловить, давить, волочить, тащить, притягивать, толкать, отталкивать, опускать, поднимать, мять, крошить, надо уметь сбросить, ниспровергнуть, осенить, ударить, вонзить, выдернуть, направить, остановить, продолжить, прекратить и т.д. и т.д. <…> И все это надо ощутить, если хотите передать. Вот где настоящее переживание <…> [Волконский, с. 194].

3. ПОТЕНЦИИ СТИХА: ЗАЛОЖЕН ЛИ ТЕМП В ПРОИЗВЕДЕНИИ?

Вопрос о том, насколько текст стихотворения задает параметры собственного произнесения — т.е. вызывает определенный тип «ритмических движений», «моторных импульсов», темпа, интонаций и других характеристик — являлся принципиальным для Вышеславцевой и ее коллег по КИХРу. Повлиявшая на них немецкая школа «слуховой филологии» считала, что поэтическое произведение несет в себе определенные потенции, регламентирующие его устную реализацию. Этот тезис лег в основу эмпирических исследований С.И. Бернштейна на основе фонографических записей поэтов и декламаторов в самом начале его пути, еще в Институте Живого Слова. Однако уже через полтора года после начала работы Бернштейн и его сотрудники по КИХРу осознали, что идеи Сиверса и Рутца о «заданности» определенного звучания стиха нельзя считать аксиомой [Золотухин, Шмидт]. Обобщая опыт нескольких лет исследований в своей программной статье «Эстетические предпосылки теории декламации» (1927), Бернштейн предложил рассматривать поэзию и декламацию как два абсолютно автономных, хотя и соприкасающихся искусства. Материал поэзии, писал он, «зыбок», невещественен — ведь это абстрактная знаковая система, в то время как материал декламации конкретен, непосредственно воспринимаем нашими органами чувств [Бернштейн, с. 30]. Подводя итог работе КИХРа через два десятилетия после его закрытия, Бернштейн подчеркивал, что уже к 1925 году КИХР:

> ...закончил в основном цикл работ на материале записанной в фонограф читки поэтов. Важнейшими результатами этой работы явились положения о том, что художественное чтение («декламация», по тогдашней нашей терминологии) представляет собой искусство, отличное от искусства поэтического, что чтец не воспроизводит стихотворение механически, а, облекая его в материальное звучание, неизбежно подвергает его творческому преобразованию, истолкованию и что всякое стихотворение допускает несколько равноправных декламационных интерпретаций; что читка поэта является одним из таких истолкований — конечно, чрезвычайно интересным и важным, но для

> чтеца отнюдь не обязательным; наконец, что читка поэтов представляет особый интерес потому, что не всегда освещая каждое данное стихотворение, она, во-первых, всегда обнаруживает произносительные тенденции, свойственные стихотворной речи вообще, и, во-вторых, безошибочно отражает ту эмоциональную сферу, в которой поэт переживает свою поэзию [Золотухин, Шмидт].

Лабораторная работа КИХРа указывала на то, что одна и та же композиционная схема может выразиться при помощи различных декламационных средств, варьирующих различные факторы структуры исходного материала [Бернштейн, с. 38]. Темп исполнения стиха для Бернштейна является одним из таких аспектов, в которых исполнитель может проявить индивидуальный художественный выбор. «В декламационной композиции, — писал ученый, — нам придется встретиться с рядом факторов, частью едва намеченных, частью вовсе неучитываемых в композиции поэтической, — эти факторы <...>: темп, реальные временные отношения, сила, высота и тембр голоса, способы артикуляции и связывания слов» [Бернштейн, с. 36].

В рамках позиции, утвержденной Бернштейном, может показаться странным, что статья Вышеславцевой «О темпе стиха» оперирует тезисом о «правильном» темпе — т.е. темпе, который она определяет как «наиболее отвечающий общему ритмическому движению произведения, наиболее передающий структуру его и, вместе с тем, его эстетический смысл» (задание, установку)», «обнаружива[ющий] истинный характер пьесы, обусловливаю[щий] самое полное проявление ее мысли» и «вытека[ющий] из „склада“ самого произведения» (см. «О темпе стиха», § 1). По-видимому, вопрос о потенциях стиха, который по заявлениям Бернштейна можно было бы представить себе как решенный, оставался не до конца проработанным с точки зрения других сотрудников КИХРа. Поэтому формулировку задачи статьи Вышеславцевой «О темпе стиха» — «подготовить почву для научного освещения большой проблемы о заданных моментах или произносительных потенциях стиха» — можно считать в некоторой степени полемической (см. «О темпе стиха», § 1).

Вопреки впечатлению, которое могут создать категоричные высказывания Бернштейна о независимости декламационной реализации, вопрос о потенциях стиха, а также об особенностях авторской читки по сравнению с интерпретацией исполнителей, оставался постоянной темой в исследовательской работе КИХРа. Так, в 1925 г. в КИХРе велись опыты по проверке гипотезы о существовании общих закономерностей произнесения одного и того же стиха:

> С.Г. Вышеславцевой и композитором И.М. Шиллингером [ставились. — *А.Х.-О.*] опыты в области так называемой экспериментальной декламации, когда одно и то же стихотворение подготовлялось несколькими декламаторами (каждым в отдельности), затем записывалось и подвергалось членами комиссии сравнительному анализу. Выбор стихотворения для каждого опыта экспериментальной декламации определялся каким-либо вопросом теории декламации: например, зависимостью темпа произнесения от слогового ритма, мелодическим диапазоном стихотворения и его факторами и т.п. [Золотухин, Шмидт].

Можно предположить, что сама формулировка задач эксперимента, предполагающая сравнение различных исполнений, свидетельствовала о желании Вышеславцевой выявить некие общие тенденции в произнесении, соответствующие структуре поэтического текста. Опыты по экспериментальной декламации в КИХРе велись и в 1927 г. — материалом для них служили творческие выступления Вышеславцевой и еще одного чтеца, Г.В. Артоболевского.

В протоколах заседаний КИХРа за осень 1929 г. запечатлено любопытное обсуждение вопроса о преимуществе авторского чтения стиха перед исполнительским. Тот факт, что Бернштейн, вопреки Сиверсу, настаивал на равноправности различных озвучаний стихотворения, не мешал ему и другим сотрудникам КИХРа признавать приоритетный статус авторской декламации:

> С.И. Бернштейн: Авторитетен ли этот поэт в чтении своих стихов? Стихи вовсе не представляются поэту во всей полноте материальных признаков; поэт, читающий свои стихи, — декламатор; его интерпретация всегда очень ин-

тересна, но не является эстетически-обязательной, представляя собой одну из возможных интерпретаций. Вообще, вопрос о том, как «должно» звучать стихотворение, не разрешим, так как всякое стихотворение допускает различные способы озвучения. По поводу последнего замечания Г.В. Артоболевский сообщает о своем декламационном состязании с Маяковским летом этого года в Евпатории: на вечере Маяковского он по просьбе публики прочитал стихотворение Маяковского «Необычайное происшествие»... (Солнце); Маяковский настаивал на праве поэта интерпретировать свои стихи и между прочим отметил, что он не всегда читает одно и то же стихотворение одинаковым образом.

В.А. Пяст считает, что поэт все же обладает каким-то особым правом на чтение своих стихов. В связи с этим он излагает содержание диссертации Малишевского в ГАХНе о границах элементарной теории поэзии. Основное положение ее: поэзия (стихи) должна изучаться не с голоса, а по читке какого-то идеального «воспризводителя» этих стихов, раскрывающего авторский замысел и не вносящего ничего своего.

С.И. Бернштейн: Все это давно уже известные истины. Этот идеальный «воспроизводитель» Малишевского, конечно, «Autorenleser» Сиверса.

В.А. Пяст утверждает, что поэт, — человек, водружающий флаг над известным участком пережитой им действительности, тем самым приобретает исключительное право на истолкование своего произведения.

С.И. Бернштейн указывает, что следует строго различать этические и эстетические права поэта; поэту принадлежит безусловное право распоряжаться текстом стихотворения только до его обнародования. Пример превышения поэтом своих прав — переделка Андреем Белым «Золота в лазури», к счастью, утраченная[18].

Позиция Бернштейна в этой дискуссии повторяет основную мысль «Эстетических предпосылок теории декламации» об ограниченности и неясности заданных в стихе потенций звукового исполнения. Однако неугасающий интерес руководителя

КИХРа к вопросу об авторской читке должен заставить нас более пристально взглянуть на заключительную часть этой статьи, в которой он, вопреки основному тезису, крупными штрихами намечает градацию стихотворных стилей по принципу заложенности в них авторской манеры чтения. В произведениях А. Белого, В. Маяковского, М. Кузьмина и А. Блока, пишет он, «с большей или меньшей определенностью» заложен их ярко индивидуальный «эмоциональный стиль речи», тогда как манера декламации С. Есенина, О. Мандельштама и А. Ахматовой мало отражается в структуре их поэзии [Бернштейн, с. 44].

О том, что кихровцы все же верили в существование заложенных потенций косвенно свидетельствует их резкое неприятие неудачных, по их мнению, декламаций. До нас дошел протокол показательного выступления, организованного Вышеславцевой 3 ноября 1927 г. для своих коллег в семинарии по фонетике художественной речи под руководством Бернштейна[19]. В аудитории, помимо последнего, присутствовал известный теоретик художественной речи В.Н. Всеволодский-Гернгросс, а также участники семинария Бернштейна — чтец Г.В. Артоболевский, поэт и декламатор В.А. Пяст, студент-филолог А.В. Фёдоров — впоследствии известный переводчик, студентки З.М. Задунайская и Т.Г. Габбе — будущие литераторы, и др. В обсуждении большинство слушателей отметили впечатляющую интерпретацию маршей Маяковского с музыкальным сопровождением и чеканной жестикуляцией декламаторши, однако предпочли сконцентрироваться на критике неубедительного трагизма в поэмах Лермонтова. В.Н. Всеволодский-Гернгросс нашел неуместным сплошное применение ею «романсного тона», В.А. Пяст назвал ее пристрастие к распевности «Юрьевски[м] воем»[20], Г.В. Артоболевский раскритиковал «недостаточно выдержанную жестикуляцию», создающую «в моторном отношении впечатление пустыни, в которую кое-где вкраплены оазисы слишком богатого жеста»[21]. Сокрушительный последний удар нанес непосредственный научный руководитель Вышеславцевой Бернштейн, детально разобравший разносторонние «дефекты» ее техники: малый тембровый диапазон, недостаточно энергичную и нечеткую дикцию, орфоэпические огрехи и т.д.[22] Такие негативные отзывы о выступлении сотрудницы, которая имела большой опыт и признание на эстраде, свидетельствуют

о том, что несмотря на теорию, на практике подход кихровцев к декламационным интерпретациям все же был нормативным.

Современное литературоведение признает одинаковый статус за различными перформативными интерпретациями стихотворений. Известный американский поэт и теоретик звучащего художественного слова Чарльз Бернстейн (однофамилец, но не родственник русского ученого) стоит на дерридеанской точке зрения, отрицающей авторитет текста как некой оригинальной и незыблемой точки отсчета для исполнения:

> Стихотворение, рассмотренное в свете его множественных исполнений, или, лучше сказать, взаимо-непереводимых реализаций, имеет плюралистическую сущность. <...> Представить себе стих как исполняемый значит отбросить идею о стихе как о фиксированном, стабильном и конечном языковом объекте; разрушить его самоидентичность и целостность. Таким образом, хотя акт декламации подчеркивает материальность стиха и материальность исполнителя, в то же время он отрицает целокупное бытие стиха, или, говоря другими словами, его метафизическую сущность [Bernstein, p. 9].

Идея текста как находящегося в постоянном процессе становления, от одного прочтения до равноправной с ним новой интерпретации, вдохновляет современных филологов и в России. Так, в недавно вышедшем сборнике «Живое слово: логос — голос — движение — жест» составитель крупного архива звукозаписей петербургских поэтов Ю.М. Валиева представляет исследование о «вариативности» в авторском чтении стиха [Валиева].

Современный скепсис по поводу идеи потенций ни в коей мере не умаляет научной ценности вклада Вышеславцевой и ее сотрудников по КИХРу в изучение различных аспектов звучащей поэзии. Напротив, благодаря новейшим архивным исследованиям, посвященным этой группе ученых, мы только начинаем осознавать, насколько широкомасштабной, разносторонней и детальной была их работа по осмыслению нюансов мелодики, ритма и темпа звучащего стиха, а также артикуляционного, кинестетического ощущения его фактуры. После закрытия КИХРа

в 1930г. в атмосфере идеологического давления на формализм продолжать такие систематические разработки было уже невозможно. Тем не менее, идеи, выдвинутые этим кругом, продолжали негласно оказывать влияние на мастеров живого слова, и через несколько десятилетий начали восстанавливаться в советском стиховедении. В 1950-е гг. Г.А. Шенгели вновь применил звукозаписи для статистического анализа темпа произнесения стихов [Тимофеев, с. 5]; методами экспериментальной фонетики начала пользоваться в 1960—1970-е гг. стиховедческая школа В.Е. Холшевникова [Павлова; Сафронова].

Сегодня мы наблюдаем возрождение интереса к детальному акустическому и артикуляционному анализу поэзии при помощи новейших цифровых технологий, становящихся все более доступными для исследователей [MacArthur]. Остается надеется, что настоящая публикация Вышеславцевой не останется без внимания стиховедов, ведь она содержит в себе множество оригинальнейших находок и гипотез, способных породить новые плодотворные направления в этой науке.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Работа «О темпе стиха» впервые была представлена Вышеславцевой 29 января — 5 февраля 1927 г. на заседаниях Комиссии по изучению звучащей художественной речи Отдела Словесных Искусств ИИИ (Дата по ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14). Доклад под тем же названием (возможно, новый вариант работы) был прочитан Вышеславцевой по частям на девяти заседаниях Кабинета изучения художественной речи в период 6 июня — 19 декабря 1929 г. (Даты даны по перечню докладов (ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14) и по протоколам КИХРа (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15)).

2 Вышеславцева закончила «Курсы ритмической гимнастики» в 1914 г. В 1916 году получила диплом романо-германского отделения историко-филологического факультета Ленинградского университета. (Биографические сведения приводятся по CV, хранящемуся в АК РИИИ (Д. 35); копия автобиографии есть также в ЦГА Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1014. Л. 204).

3 Дата дана по характеристике Вышеславцевой, написанной С.И. Бернштейном (ЦГА Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1014. Л. 209). Комиссия по изучению декламации при Институте Живого Слова была учреждена весной 1921 г., но начала работу в 1922 г. (ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 1.; ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 3).

4 Дата назначения по ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 124. Л. 21. Согласно другим данным, в 1921 году. См. Списки личного состава Разряда Истории Словесных Искусств с указанием года поступления // ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 2. Д. 70. Л. 94, 96 об. — 97 об.; Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 131 об. — 134. Оба документа цит. по: Кумпан, Конечный, с. 272.

5 ЦГА Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1014. Л. 204.

6 ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 14.

7 В РГАЛИ сохранилась рукопись Вышеславцевой «О Маяковском. Заметки пропагандиста» (Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 419). См. также отзыв Вышеславцевой о вечере памяти Маяковского, в котором она сетует на искажение чтецами ритма и интонаций поэта, свидетельствующее об «отсутствии у нас настоящей культуры звучащего стиха» [Вышеславцева, 1937, с. 6].

8 Вышеславцева критикует замеренные Сабанеевым длины слогов в его классификации темпов как нереальные (см. «О темпе стиха», § 1).

9 Эта установка Эйхенбаума напоминает ритмизированное чтение стихов, введенное в моду символистами на «средах» В.В. Иванова, и повлиявшее на искания В.Э. Мейерхольда в период его увлечения символистским театром (сезон 1905—1906 гг.). См.: Золотухин.

10 Разрядка — автора цитаты.

11 Сиверс, ссылаясь на музыковеда Густава Бекинга, выдвинул идею классификации психофизиологических типов людей на основе характера динамической «кривой», по которой их психические движения проецируются вовне, т.е. реализуются телесно. Он считал, что такие «кривые», в частности, обусловливают то, как этот человек предрасположен распределять ритмические акценты в своей речи и сопровождающих ее жестах и микродвижениях. Сиверс также

считал, что строение и пропорции тела влияют на характер выразительности человека. Коллега Сиверса О. Рутц предложил собственную, усложненную классификацию голосовых характеристик, опираясь на наблюдения своего отца, певца Й. Рутца, связывавшего те или иные голосовые особенности с типом темперамента исполнителя [Tchougounnikov, p. 152, 153].

12 ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 17.

13 Конечно, имена французского философа Анри Бергсона и немецкого нейрофизиолога и психолога Вильгельма Вундта этим направлениям можно присвоить лишь условно. Эти авторы были выразителями противоположных (антипозитивистской и сугубо эмпирической) позиций в психологии, но не обязательно прямыми и единственными родоначальниками связанных с этими воззрениями культурных тенденций.

14 РГАЛИ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 2. Л. 8.

15 Там же. Л. 57.

16 Там же. Из жизнеописания Рудневой также следует, что она училась на Курсах ритмической гимнастики, и закончила их в 1913 г., т.е. на год раньше Вышеславцевой. Однако под впечатлением от выступлений Айседоры Дункан она оставила систематизированные упражнения Жак-Далькроза и, как и американская танцовщица, стала искать вдохновения в Древней Греции, интуитивно воспроизводя в танце дошедшие до нас в классическом искусстве позы. С 1919 г. Руднева работала в ИЖС и со своей студией ставила инсценировки античных мифов. Еще одна последовательница Дункан, Ада Корвин, преподавала в ИЖС курс пластического движения [Корвин, с. 93].

17 Там же.

18 ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 15. Л. 3 об. — 4.

19 ОР РГБ Ф. 948. К. 3. Ед. хр. 17.

20 По предположению В. Золотухина, Пяст имеет в виду артиста бывш. Александринского театра Ю.М. Юрьева (их коллеги по Институту Живого Слова). Ср. критику манеры чтения, культивировавшейся Юрьевым и его эпигонами в мемуарах Пяста [Пяст, с. 40].

21 Там же.

22 Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн — *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 25—44.

Бобринская — *Бобринская Е.* Жест в поэтике раннего русского авангарда // Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 199—209.

Брюсов — *Брюсов В.* Об одном вопросе ритма. По поводу книги Андрея Белого «Символизм» // Аполлон. 1910. № 11. Октябрь—Ноябрь. С. 52—60.

Валиева — *Валиева Ю.М.* О звуковом архиве «Лица петербургской поэзии: 1950—1990» // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 151—157.

Войновская — *Войновская Д.Н.* Петербургские студии В.Э. Мейерхольда. Опыт воспитания актера новой формации // Молодой ученый. 2012. № 3. С. 455—462.

Волконский — *Волконский С.М.* Отклики театра. Пг., 1914.

Вышеславцева, 1927a — *Вышеславцева С.Г.* К вопросу о литмонтаже и художественном докладе // Жизнь искусства. 1927. № 39 (1170). 27 сентября. С. 8.

Вышеславцева, 1927b — *Вышеславцева С.Г.* О моторных импульсах стиха // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 45—62.

Вышеславцева, 1937 — *Вышеславцева С.Г.* Вечера Маяковского // Лит. газ. 1937. 20 апреля. С. 6.

Вышеславцева, 1975 — *Вышеславцева С.Г.* «Приходите поговорить о поэзии...» // Аврора. 1975. №10. С. 70—72.

Гречишкин, Лавров — *Гречишкин С., Лавров А.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 515). С. 97—111.

Золотухин — *Золотухин В.* Колодец и колокол. О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905—1929) // Вопросы театра. 2010. № 3—4. С. 205—231.

Золотухин, Шмидт — *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920—1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 236—253.

Корвин — *Корвин А.А.* Программа курса «Введение в практические занятия по пластике» // Записки Института Живого Слова. Пг., 1919. С. 93.

Кумпан, Конечный — Гимн формалистов / Публ., сопровод. текст и коммент. К. Кумпан и А. Конечного // Natale grate numeras? Сборник статей к 60-летию Георгия Ахиллловича Левинтона. СПб., 2008. С. 266—294.

Павлова — *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики. Теория стиха : сборник статей / Ред.: В.М. Жирмунский, Д.С. Лихачев; отв. ред. В.Е. Холшевников. Л., 1968. С. 211—217.

Пяст — *Пяст В.* Встречи / сост. и ред. Р. Тименчик. М., 1997.

Сабанеев — *Сабанеев Л.Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.

Сафронова — *Сафронова Е.Г.* Интонация и стиль стиха // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 85—91.

Сироткина, 2011 — *Сироткина И.Е.* Биомеханика: между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. № 1. С. 46—70.

Сироткина, 2014 — *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда. Спб., 2014.

Сироткина, 2015 — *Сироткина И.Е.* «Тьфу, черт, опять они тут пляшут!» Пластика, ритмика и музыкальное движение в Институте живого слова // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 115—127.

Тимофеев — *Тимофеев И.* От редактора // Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. С. 3—6.

Тынянов — *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

Ханзен-Лёве — *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. С.А. Ромашко. М., 2001.

Чоун — *Чоун Е.* «Музыка» и «партитура» живого слова: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 76—86.

Эйхенбаум, 1919 — *Эйхенбаум Б.М.* О чтении стихов // Жизнь искусства. 1919. № 290. С. 1.

Эйхенбаум, 1922 — *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

Эйхенбаум, 1927 — *Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации // Литература: теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 226—249.

Эни — *Эни К.* Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума // Revuedes Etudes Slaves. 1985. № 57.1. P. 137—144.

Якобсон — *Якобсон Р.* Формальная школа и современное русское литературоведение / под ред. Т. Гланца и Д. Сичинавы, пер. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М., 2011.

Benveniste — *Benveniste E*. The Notion of «Rhythm» in its Linguistic Expression // Problems in General Linguistics, trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, 1971. P. 281—288.

Bernstein — *Bernstein C*. Close Listening: Poetry and the Performed Word. New York, 1998.

Crespi — *Crespi P.* Rhythmanalysis in Gymnastics and Dance: Rudolf Bode and Rudolf Laban // Body & Society: Special Issue on «Rhythm, Movement, Embodiment» 2014 vol. 20 no. 3—4. P. 30—50.

Deraze, Louyant — *Deraze M.*, *Loyant X*. Représenter la parole. Autour des premiers appareils de laboratoire de l'Institut de phonétique de Paris // Revue de la BNF 2014/3 (n° 48). P. 12—18.

Epstein — *Epstein D*. Shaping Time: Music, the Brain, and Performance. New York, 1995.

MacArtur — *MacArtur M*. Introducing simple open-source tools for performative speech analysis: Gentle and Drift. Jacket 2. June 6, 2016. URL: jacket2.org/commentary/introducing-simple-open-source-tools-performative-speech-analysis-gentle-and-drift [дата обращения: 31.08.2016].

Olenina — *Olenina A.H*. Embodying the Literary Form: Approaches to the Corporeal Aspects of Poetry in the Works of Russian Formalists at the Institute of the Live Word and Beyond // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / под ред. В. Фещенко. М., 2015. С. 456—480.

Stainer, Barrett — *Stainer J.*, *Barrett W.A*. Stainer and Barrett's Dictionary of Musical Terms. London, 1898.

Tchougounnikov — *Tchougounnikov S*. Éduard Sievers et la phonétique allemande // Histoire Épistémologie Langage. Tome 29, fascicule 2, 2007. Le naturalisme linguistique et ses désordres. P. 145—162.

Анализ декламации немецких актеров А. Моисси и Л. Вюльнера в КИХРе

В. Золотухин, В. Шмидт

Комментарий к статьям «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» и «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения».

К анализу декламации немецких актеров Александра Моисси (1879—1935) и Людвига Вюльнера (1858—1938) КИХР обратился в 1925 году. В этот период в Кабинете поменялся предмет изучения: его сотрудники переключили свое внимание с авторской декламации на исполнительскую (декламаторов и актеров). Помимо этого, изменилась и сама форма работы: благодаря созданию Комиссии по изучению звучащей художественной речи в 1925 году декламационные произведения исследовались в рамках коллективных заседаний, на которые приглашались ученые из других отделов ГИИИ[1].

Причин для перехода к исследованию исполнительской декламации было несколько. В 1924 году материал для изучения декламации поэтов считался исчерпанным[2]. С.И. Бернштейном была закончена статья «Стих и декламация», в которой суммировались результаты четырех лет исследований авторского чтения стихов. План работы новой Комиссии предполагал расширение задач КИХРа до «изучения звучащей художественной речи во всех ее разновидностях»[3]. Для дальнейших методологических изысканий необходимо было привлечь новый материал, отличающийся от авторского чтения, с более сложным, по сравнению с чтением поэтов, композиционным построением и разнообразием декламационных приемов. Записи актеров соответствовали всем этим критериям и представляли собой подходящий материал для исследования. Более того, они помогли совершить плавный переход к запланированному изучению сценической прозаической речи, методология которой обсуждалась на совместных заседаниях КИХРа и Театрального отдела ИИИ (см.: «Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX века» В. Шмидта в наст. изд.).

Помимо этого, существовали также предпосылки прагматического характера. Граммофонные записи допускали многократное проигрывание без риска испортить носители, в отличие от фоноваликов, борозды которых стирались в результате многократного воспроизведения, что отрицательно сказывалось на качестве звука. В условиях сравнительной бедности русского граммофонного репертуара литературных записей выходом для КИХРа стал комплект пластинок, полученный из Германии в 1925 году. В распоряжении ученых оказались декла-

мационные произведения в исполнении Александра Моисси, Людвига Вюльнера, Йозефа Кайнца (1858—1910), Эрнста фон Поссарта (1841—1921) и некоторых других немецкоязычных актеров и декламаторов[4].

И все же именно исследование декламации А. Моисси занимало особое место в работах КИХРа вплоть до его ликвидации в 1930 году. По значимости для С.И. Бернштейна и его учеников голос А. Моисси можно сравнить лишь с голосом Александра Блока, изучение которого в самом начале 1920-х дало сильный импульс развитию бернштейновского метода анализа декламационного произведения[5].

Из всех немецких актеров и чтецов, чьи записи были в распоряжении КИХРа, А. Моисси был лучше всех известен в России благодаря своим гастролям в 1911 и 1924—1925 годах (см. ниже). Видимо, по этой причине, а также благодаря особенностям чтения (напр., «яркости композиционных очертаний» его декламационных произведений и др., см. статью С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» § 6), КИХР сосредоточил свою работу на анализе именно его исполнения. Кихровцы рассмотрели на совместных заседаниях большое число работ этого актера[6], среди которых встречались не только стихотворения, но и сценические монологи из таких широко известных произведений как «Фауст», «Гамлет», «Дон Карлос» и т.д. Все монологи, выбранные для исследования, имели стихотворную форму, что позволяло С.И. Бернштейну и его коллегам использовать те же самые методы анализа, которые были разработаны для декламации.

Записи Л. Вюльнера[7] также были тщательно исследованы КИХРом. В работах Бернштейна и его коллег они часто приводились в качестве примера декламации, противоположной декламации Моисси с точки зрения основных приемов и композиционных решений[8].

Наиболее тщательному разбору были подвержены стихотворения Рихарда Бер-Гофмана «Колыбельная для Мириам» (нем. «Schlaflied für Mirjam») и Иоганна Вольфганга Гёте «Майская песня» (нем. «Mailied»). Результаты этого детального анализа представлены в статьях «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» и «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведе-

ния»[9]. В этих статьях ставится особый акцент на целостность произведения, создающуюся декламатором с помощью различных художественных приемов, и на наличии коммуникативной функции в самом произведении.

Данные работы представляют собой примеры подробного анализа декламационных произведений по разработанной методике, описанной в статье С.И. Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи»: замеры хронометража и установление темпоральных отношений (напр., продолжительность всего стихотворения, отдельных строф и стихов) путем многократного прослушивания с секундомером, сопоставление высот гласных звуков с помощью камертонов, а также определение громкости ударных слогов и конвертация звука в графический вид с помощью мелодических и динамических кривых для четкого представления декламационного строения произведения.

В коллективной статье «Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» сотрудники КИХРа детально разобрали то, как в декламации осуществляется выбор актером тех потенциальных возможностей, которые предоставляет ему поэтический текст. Рассмотрение композиции звучащего стихотворения во взаимодействии с его смысловой нагрузкой, голосовыми качествами и художественными приемами А. Моисси выявляет ее отличия от композиции написанного стихотворения. Помимо этого, разбор декламационного произведения показывает, как актер насыщает его динамичностью и эмоциональностью, которые определенно не заданы текстом.

Статья С.И. Бернштейна «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения» предоставляет сравнительный анализ одного и того же стихотворения «Mailied» в двух исполнениях — Александра Моисси и Людвига Вюльнера. Предложенное сравнение двух композиций выявляет отличающиеся друг от друга эмоциональные окраски, которые актеры придают своим произведениям. Если у Моисси присутствует явный переход от легкого переживания к более сильному, отягченному философскими размышлениями, то у Вюльнера отмечен лишь «характер непосредственного, бездумного переживания» (см. § 10).

Несмотря на то что оба актера используют в своих интерпретациях приемы певческого голоса для подчеркивания мелодического характера произведения в соответствии с песенным жанром (уже заданным в названии «Mailied», «Майская песня»), в статье С.И. Бернштейна выявлена ярко выраженная разница их декламационных стилей. Для обозначения и классификации этих стилей С.И. Бернштейн обращается к типологическим системам двух швейцарских ученых: Генриха Вёльфлина (1864—1945) применительно к изобразительному искусству и Эрнста Курта (1886—1946) — к музыкальному. Опираясь на основные понятия этих систем о стилях искусства (тектонический/атектонический у Вёльфлина и полифонический/классический у Курта), Бернштейн создает свою типологическую классификацию стилей декламационных произведений: стиль «раздробленного» и «развернутого движения» (§§ 11.1—11.4).

Обращаясь к анализу мелодичности декламационных произведений, следует отметить некоторые особенности изучения в России сценической и шире — художественной речи. Начиная с работ Юрия Озаровского, автора книги «Музыка живого слова» [Озаровский], в которой вводилось понятие «декламационной музыки», продолжая исследованиями его ученика Вс. Всеволодского-Гернгросса в области интонации[10], работами музыковедов Л. Сабанеева (автора понятия «музыка речи» см.: Сабанеев) и А.Н. Римского-Корсакова [Римский-Корсаков], экспериментами по музыкальному чтению стихов композитора М.Ф. Гнесина и т.д. — авторов всех этих теоретических и практических работ связывала предпосылка, утверждавшая схожесть природы и законов музыки (конкретно, пения) и звучащей художественной речи (будь то авторское чтение стихов, исполнительская декламация или сценическая речь). Поэтому есть основание предположить, что мелодичность, присущая декламации А. Моисси и Л. Вюльнера, также была одной из причин для выбора С.И. Бернштейном и его сотрудниками именно этих произведений для тщательного исследования.

Анализ фонограмм и дальнейшее определение их взаимоотношений с эстетической структурой стихотворений стали основными методами работы Бернштейна и его коллег. Но если в случае, скажем, анализа декламации Александра Блока или Владимира Маяковского звукозапись обычно соотносилась

с «живым» выступлением поэта, — например с его мимикой, жестами, самой ситуацией выступления, — в результате чего создавалась определенная раздвоенность в определении объекта изучения (звукозапись и/или поэтический перформанс), то в случае А. Моисси и Л. Вюльнера имел место анализ граммофонной записи без всякого соотнесения с выступлением[11].

Важная предпосылка обоих исследований («Стихотворение Бер-Гофмана „Schlaflied für Mirjam“ в интерпретации А. Моисси» и «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения») заключается в том, что изучение декламации в них полностью приравнено к изучению фонограмм (в соотнесении со стихом), что, в свою очередь, привлекло внимание Бернштейна и его коллег к важной проблеме — взаимоотношениям аудио-медиа и звучащей художественной речи, а точнее, ее трансформации в слушательском восприятии в результате опосредования аудио-медиа. Попытки обойти несоответствия между данными, полученными с помощью фонографа и граммофона, и непосредственным восприятием звучащего стиха, будут сопровождать работу Бернштейна и его учеников с самого начала (см. например, замечания об обедненном фонографом тембре Блока в «Голосе Блока» [Бернштейн, 1972, с. 498]). Но именно в связи с исследованиями звукозаписей Моисси и Вюльнера эта трансформация, — фактически впервые в отечественной гуманитарной науке, — будет сформулирована как исследовательская проблема (см.: § 14 и § 15 статьи Бернштейна «Задачи и методы теории звучащей художественной речи» из настоящего сборника, конкретно, его рассуждение об эстетическом методе).

ЛЮДВИГ ВЮЛЬНЕР — «КАМЕРНЫЙ ПЕВЕЦ НЕМЕЦКОЙ НАЦИИ»

Людвиг Вюльнер[12], сын немецкого композитора и дирижера Франца Вюльнера и Анны Лудорфф[13], не имел профессионального актерского образования. Поэтому его путь на сцену был не прямым, а через институт совсем не сценического профиля.

Л. Вюльнер изучал филологию и историю литературы в университетах Мюнхена, Берлина и Страсбурга. В 1881 году он защитил диссертацию по германистике на тему «Толковый словарь храбанского языка и древние баварские языковые памятники. Грамматическое исследование»[14]. Следующим

предметом научного интереса Л. Вюльнера стала поэзия XII века («Граф Рудольф»), которой он и занимался в рамках докторантуры, работая доцентом немецкой филологии в академии г. Мюнстера[15] с 1883 по 1887 год [Ludwig, S. 61—112]. Не завершив это исследование, Л. Вюльнер прервал свою научную карьеру и поступил в 1887 году в кёльнскую консерваторию, директором которой в то время был его отец. Здесь он получил музыкальное образование по вокалу у Бенно Штольценберга, по фортепьяно у Отто Клаувелля и по композиции у Густава Енсена. И уже два года спустя он покинул ее, чтобы начать карьеру декламатора и актера в Мейнингене [Ludwig, S. 113—117].

После нескольких декламационных вечеров Людвигу Вюльнеру удается получить аудиенцию 21-го мая 1889 года у Георга II, герцога Саксен-Мейнингена. Свое восхищение герцог выразил в письме, адресованному знаменитому отцу чтеца:

> Ваш сын посетил сегодня нас с женой и много декламировал. Мы не ожидали увидеть в нем зрелого, в высшей степени гениального и виртуозного декламатора. Его исполнение нас поразило. Мы были бы рады, если бы он стал одним из мейнингенцев. Мы уверены, что не ошибаемся, предсказывая ему большую актерскую карьеру[16].

Благодаря расположению герцога Л. Вюльнеру предлагают заключить контракт на работу актером в придворном театре Мейнингена, в котором он очень скоро занимает ведущие роли. Но уже через шесть лет работы в театре, а именно в октябре 1895 года, он впервые выступает в качестве певца перед большой аудиторией в Берлине. Концерты, на которых он выступал с произведениями Шуберта, Бетховена, Брамса и т.д., прошли с большим успехом [Ludwig, S. 151—152]. Критики положительно оценили его исполнение, но все же не обошли стороной недостатки его певческого голоса. Например, берлинская газета «Berliner Börsen-Courier» писала:

> Господин др. Вюльнер, по происхождению настоящий и истинный музыкант и по призванию актер, привносит в исполнение серьезных лирических композиций ряд редких преимуществ. Его произношение отличается исключительной четкостью и точностью, его музыкальные способности

великолепны, и его выразительность отмечена правдивостью и теплом. Поэтому его выступления могли бы превзойти самые смелые ожидания, если бы его голосовые свойства соответствовали выше перечисленным преимуществам. У господина др. Вюльнера баритональный тенор, который сам по себе совсем не слаб, но которому не достает фундаментального тонального ядра. Лучше всего его голос звучит, если ему дана возможность брать самые высокие ноты с полной силой или обходиться пиано при исполнении нот в нижнем регистре, который у него и так менее насыщен. Часто его голос звучал так же привлекательно при исполнении пиано в среднем регистре. Однако голос не всегда подчиняется, как правило, четким и правильным намерениям художника, и это становится наиболее ясным, когда — увы, нередкий случай — интонация слишком занижена. Кажется, как будто актер в господине Вюльнере оказывает влияние на качество его пения в двух направлениях: с одной стороны, актер мыслящий и чувствующий благотворно влияет на исполнение, с другой — актер декламирующий влияет отрицательно на голос и технику пения[17].

С этого момента Л. Вюльнер выступает гастролирующим певцом, декламатором и актером как в Германии, Австрии, Швейцарии, Англии, Голландии, Франции, Дании, Швеции, так и в Америке и России [Ludwig, S. 173—183]. Очень скоро он завоевывает себе всемирную славу как «камерный певец немецкой нации»[18].

Первые гастроли Л. Вюльнера в России относятся к периоду его работы в придворном театре Мейнингена: с 27 февраля по 12 мая 1890 года он исполняет в Петербурге и Москве роли полководца Тальбота в трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева», отца в трагедии Ф. Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба», Артемидора в трагедии У. Шекспира «Юлий Цезарь» и Врангеля в драматической трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн» [Ludwig, S. 129]. В 1900 году Л. Вюльнер выступает в Москве в качестве декламатора, а осенью 1907 года в Петербурге и в 1910 году в Москве дает музыкальные вечера, в программу которых входили произведения Ф. Шуберта и Р. Шумана [Ludwig, S. 178].

Декламационный стиль Л. Вюльнера отличался сильно выраженной музыкальностью. С одной стороны, причины этого могли лежать в области физиологии и быть связаны с желанием компенсировать врожденный дефект речи. Актер с детства страдал заиканием, которое становилось явным в моменты волнения. Благодаря регулярным посещениям Института устранения речевых дефектов профессора Рудольфа Денхардта в Мюнстере и позже в Айзенахе Л. Вюльнеру удалось скрывать свой дефект речи в течение всей своей певческой и актерской карьеры. Если описать в общих чертах метод профессора Денхардта, с помощью которого этого удалось добиться, то он заключался в «растворении» согласных и в чрезвычайно четком и протяжном произношении гласных звуков, т.е. слова должны произноситься, насколько это возможно, мягко и расслабленно в продолжительном звуке [Ludwig, S. 40].

С другой стороны, музыкальность в декламационной манере Л. Вюльнера была связана с тем, что актер продолжал традицию прочтения баллад эпохи романтизма. Наряду с Родерихом Бенедиксом (1811—1873), Вильгельмом Йорданом (1819—1904), Эмилем Паллеске (1823—1880), Рудольфом Жене (1824—1914), Йозефом Левинским (1835—1907), Эрнстом фон Поссартом и Йозефом Кайнцем, Л. Вюльнера причисляют к самым знаменитым немецкоязычным чтецам произведений в этом жанре [Nöther, S. 57].

С 70-х годов XIX века и вплоть до начала Первой мировой войны в 1914 году в Германии был широко распространен музыкально-чтецкий жанр, который представлял собой прочтение баллад под музыку [Nöther, S. 13, 38]. Музыка придавала балладе дополнительную эстетическую функцию, создавая тематически обоснованную (в большинстве случаев, мрачную) атмосферу и тем самым ставя содержание произносимого текста, т.е. его нарративность, в центр внимания [Nöther, S. 27]. Л. Вюльнер нередко прибегал к использованию своих вокальных голосовых данных в декламации без музыкального сопровождения [Nöther, S. 146], а исполняя балладу «Песнь ведьмы» («Hexenlied»)[19], актер — параллельно музыкальному сопровождению оркестра — дополнительно протягивал мелодию и голосом, что, по мнению М. Нётера, только подчеркивает «тривиализацию невысказанного» [Nöther, S. 64].

Вместе с тем, талант и многогранность Людвига Вюльнера безусловно обогащали все сферы его художественной деятельности. Можно только согласиться со словами немецкого писателя Эмиля Людвига:

> Все, чем он [Вюльнер. — *Сост.*] занимался и что изучал последние сорок лет, проявляется в его игре. Только хорошо образованный ум, который не отвлекался от работы над ролями ни мимолетностью, ни быстротечностью театральной жизни, смог, как он, приблизиться к зрелым персонажам. За ними чувствуется много невысказанного; так оно и получается, что вполне можно представить себе вюльнерских персонажей, проживающими собственную жизнь между актами — до, а также и после пьесы, если они остаются в живых. Такого эффекта не могут добиться великие, но бескультурные мимы. И лишь музыкант, который десятилетиями упражнялся в фразировке и соблюдении тактов, крещендо и декрещендо, может придать стиху тот ритм, из которого он произошел, и лишь декламатор, как никто другой, должен своими нервами полностью прочувствовать физиологию и мелодику стиха и прозы[20].

АЛЕКСАНДР МОИССИ. «ПРИРОДНОЕ ГЛИССАНДО»

Александр Моисси[21] родился в Триесте[22] пятым ребенком в семье албанца Константина Моисси и итальянки Амалии ди Рада. После неудачной попытки получить образование певца в Венской музыкальной консерватории, в девятнадцатилетнем возрасте он устроился статистом в Бургтеатр в Вене. Благодаря протекции Йозефа Кайнца, знаменитого в те годы австрийского актера, А. Моисси удается начать карьеру актера несмотря на отсутствие соответствующего образования и знаний немецкого языка. Сначала он работает в Немецком театре в Праге, а уже с 1903 года в Берлине под руководством режиссера Макса Рейнхардта[23].

В первые годы актерской работы Моисси находился в центре внимания многих критиков. Пристальный интерес со стороны одних чередовался с нападками со стороны других. В отзывах и те, и другие часто касались непривычной жестикуляции, отсутствия знаний немецкого языка и странного произношения.

Например, премьера «Разбойников» Ф. Шиллера 3 сентября 1904 года вызвала противоречивые отзывы критиков. Один из них писал: «Постановка превосходна. Но Франца Моора [роль А. Моисси. — *Сост.*] надо забить плетьми до смерти, а сначала — в качестве наказания — преподать ему немецкий язык. Позор, что на сцену пускают такое вот»[24].

В другой рецензии на этот же спектакль, опубликованной 4 сентября 1904 года в Фоссише Цайтунг (Vossische Zeitung), можно было найти и положительный отклик, в котором заметен интерес к таланту молодого актера: «Роль Франца в исполнении господина Моисси позволяет со всеми основаниями предположить в нем выдающегося актера, погружающегося в свое дело, но его произношение имеет порой совсем даже своеобразное звучание, также и в движениях проступает иногда странный характер»[25].

Первоначальное неприятие Моисси как актера очень скоро сменилось восхищением его сценической работой. Все чаще и чаще стали встречаться положительные рецензии, спектакли с его участием начали проходить с аншлагом. К Моисси пришла слава.

Подход А. Моисси к немецкому языку, который не был его родным, и к его сценическому звучанию отличал актера от коллег. Он очень быстро овладел безупречным произношением немецкого языка. Но для его сценического языка были характерны нотки, присущие жителям южных стран, что делало его более благозвучным и мелодичным в сравнении с произношением немецких актеров [Heininger, S. 61]. Журналист и писатель Генрих Эдуард Якоб (1889—1967) охарактеризовал голос актера А. Моисии «природным глиссандо»[26], а его тембр часто сравнивался со звучанием струнного инструмента. Австро-венгерский писатель Феликс Зальтен вспоминал эту отличительную черту голоса актера:

> Все чаще и чаще сравнивался голос Моисси со скрипкой, часто, даже мною самим, с тенором. В его голосе преобладает неизменная песня, никому не придет в голову это оспорить, но это — пение души, песня, которая эхом звучит из языка его детства. Он окутывает немецкие слова в итальянскую мелодию, он убаюкивает их в ритме итальянского

> языка, он открывает его гласные, чтобы они звучали ярче, мягче и ласковее; он ласкает немецкий язык итальянской нежностью[27].

С развитием экспрессионистского театра в Германии после Первой мировой войны (1914—1918) постановки Рейнхарда начали терять актуальность. Это повлекло спад интереса к искусству А. Моисси[28]. Приемы его игры, в том числе речевые, начали получать однозначно отрицательную оценку[29]. В качестве примера такой критики актерского искусства Моисси, а также поздней рецепции его граммофонных записей, интересен отзыв Бернхарда Райха[30]:

> Несколько лет тому назад в Москве в ВТО [Всероссийское театральное общество. — *Сост.*] состоялся вечер, посвященный Сандро Моисси. После докладов и сообщений были прослушаны грампластинки с записями голоса Моисси — монолог Фауста и *Ноябрь* Эмиля Верхарна. Пластинки тридцатилетней, если не большей, давности; древняя техника! Я и мои друзья были удручены, и не только техническим несовершенством записи. Если чтение поэмы Верхарна продемонстрировало не лишенную интереса ритмическую концепцию (актер приспособил свой голос к органу), то Фауст оказался сплошной декламацией! Моисси безбожно злоупотреблял педалью, мысль утонула в звуковых волнах… и я внезапно понял еще одну причину его заката.
>
> Все-таки Моисси был актером-кулинаром (или актером кулинарного типа), если пользоваться брехтовской терминологией. Он, как и его наставник Рейнхардт, считал необходимым «угостить» публику ароматными и вкусными изделиями. С этой точки зрения в исполнении стихов должны были наличествовать интенсивная правда переживаний плюс пир для слуха. А посему прибавляй к прочим наслаждениям музыкальное звучание [Райх, с. 82—83].

Однако то в актерском стиле и приемах Моисси, что на рубеже 1910—1920-х годов начало вызывать отторжение в Германии (например, «повышенная мелодичность» (Б. Райх) его речи), воспринималось совсем иначе в контексте истории и поисков русского и советского театра[31], хранившего память о воспетом

А. Блоком «голосе-музыке» актрисы Веры Комиссаржевской и уже знакомого с музыкальными интонациями Марии Бабановой, главного голоса театра новейшего. Музыкальная речь Моисси воспринималась в России в 1920-е годы не как «угощение», но в традиции символизма, как выражение того, что не может быть высказано.

Гастроли А. Моисси были важнейшим фактом художественной жизни 1910—20-х годов в России. Первая встреча российских зрителей с этим актером относилась к весне 1911 года, когда на гастроли в Петербург со спектаклем «Царь Эдип» Софокла (в обработке Гофмансталя) приехали актеры берлинского Немецкого театра (Deutsches Theater). Именно в Петербурге Моисси впервые исполнил заглавную роль в знаменитом спектакле Макса Рейнхардта, ставшую одним из основных его достижений в ряду совместных работ с режиссером. Модернизация античности, предпринятая Рейнхардтом, Гофмансталем и Моисси, произвела большое впечатление на петербургских зрителей, причем необычная речевая техника Моисси уже тогда обратила на себя внимание зрителей. Но отметим, как существенно отличается оценка русского критика от немецких отзывов. «Во всем этом беспорядке, во всем декламационном завывании только одно впечатление красоты и точности — это голос и дикция Моисси — Эдипа», — писал о нем критик, педагог и автор работ о звучащей речи Сергей Волконский [Бушуева, с. 75]. Так, в отзывах 1911 года постепенно начнет оформляться одна из главных тем размышлений о специфике актерского искусства Моисси, — необычайная выразительность его сценической речи. Эта черта оказалась в центре внимания критиков и зрителей во время следующих гастролей артиста в СССР в 1924 и 1925 годах[32], незадолго до начала коллективной работы над его звукозаписями в КИХРе. В русскоязычных инсценировках в Москве и Ленинграде[33] Моисси играл свои роли Гамлета, Эдипа, Освальда Альвинга и Федора Протасова на немецком языке [Heininger, S. 100; Kiselew, S. 71].

В 1930-е годы в разговорах с Александром Гладковым Мейерхольд вспомнит о немецком актере и его речевой технике: «У него была удивительно музыкальная речь: какая-то волшебная мелодичность <...> и поразительная дикция, при которой каждый звук казался жемчужиной» [Гладков, с. 328]. Описания

этой индивидуальной манеры мелодизации Моисси (в меньшей степени — особенности его дикции, на которую обратил внимание Мейерхольд) часто встречаются как в статьях и книгах советских критиков 1920-х, так и более поздних работах о нем.

Отметим, что будет ошибкой принимать мелодичную декламацию Александра Моисси и Людвига Вюльнера за пример образцовой сценической речи в Германии на рубеже XIX и XX веков[34]. Обоих актеров следует рассматривать как исключение из правил, ведь на немецких сценах в это время уже успел укорениться реалистический стиль речи. Оба актера прошли через музыкально-вокальное образование, тесно работали с современными композиторами и музыкантами, использовали на сцене природные данные своих певческих голосов, за что и прослыли «актерами-певцами»[35]. Именно их звучащая речь станет на долгие годы предметом пристального внимания КИХРа.

В заключение стоит сказать еще об одном мотиве ролей Моисси, после революции неожиданно сблизившем его с Александром Блоком. Центральное место в размышлениях критиков об игре немецкого актера в 1924 году займет тема обреченности героев, сыгранных А. Моисси. И шире — тема «заката Европы», объединяющая, по мнению советских авторов, самые разные его роли. «То, чем он наполнил содержание этих трех образов, выражает прежде всего именно ту европейскую современность, которая запечатлела свой „закат печальный“, свой „декаданс“ в блестящем творчестве Моисси», — писал об актере Юрий Соболев [Соболев, с. 58].

Свою статью о гастролях немецкого актера ленинградский критик и историк театра Адриан Пиотровский[36] начинал словами:

> Сейчас уже ясно! Основное в великом искусстве Моисси в том, что он играет не «роли» (как бы энтузиастически ни говорил сам об актере — истолкователе автора), а единый и неизменный созданный или, вернее, воспитанный им в себе образ обреченного, связанного, трагического человека. Не калеки, не убогого, — человека, бесконечно одаренного, с нежным и глубоким чувством жизни, но со столь же глубокой уверенностью в собственной своей непоправимой гибели [Пиотровский, 1925, с. 61].

Разумеется, что такое восприятие Моисси было связано с историческим контекстом. Между двумя его гастролями в России стояли февральская и октябрьская революции 1917 года, заставившие российских зрителей по-новому интерпретировать мотивы ролей. «Индивидуальное лицо актера Моисси вырастает в символ такой величины, что хочется поставить с ним рядом другое лицо — символ обреченной жизни — лицо Блока» [Пиотровский, 1925, с. 62], — эта ключевая аналогия из статьи Пиотровского помогает сегодня понять то, что привносили в игру Моисси зрители того круга, к которому принадлежал Бернштейн и его молодые ученики, какие ассоциации вызывали у них роли немецкого актера.

В одном предложении неслучайно оказались рядом два имени — поэта и актера, — чья звучащая речь станет на долгие годы предметом пристального внимания КИХРа.

В издательском предисловии к вышедшей вскоре после смерти поэта книге «Об Александре Блоке»[37] брат Сергея Игнатьевича, Игнатий Игнатьевич Бернштейн писал о том общем в мировоззрении, что объединяло многих впоследствии близких к КИХРу авторов статей, — от В. Жирмунского и В. Пяста до Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова: «Это голос поколений, ходом внешних событий насильственно и преждевременно вытесняемых с исторической арены» [Об Александре Блоке, с. 6]. В унисон с этим голосом в 1920-е гг. звучали записи Александра Блока и Александра Моисси.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Во вновь созданную Комиссию вошли, кроме постоянных работников Словесного Отдела Института, представители Музыкального Отдела и приглашенные декламаторы (см. «Кабинет изучения художественной речи (1923—1930). Хронология» В. Золотухина и В. Шмидта в наст. изд.). Отдельно стоит отметить поэта и декламатора Владимира Пяста, глубоко вовлеченного в работу Кабинета до самого его закрытия.

2 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 119. Л. 76.

3 ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 3. Д. 19. Л. 1.

4 См. письмо РИИИ в Ленинградский Таможенный Округ с просьбой о снятии пошлины с посылки. ЦГА Ф. 2555. Оп. 1. Д. 801. Л. 618—618 об.

5 Результаты исследования декламации Александра Блока С.И. Бернштейн изложил в своей статье «Голос Блока». Статья была написана в августе—сентябре 1921 года, но не вышла в свет при жизни С.И. Бернштейна. Благодаря А. Ивичу и Г. Суперфину она была опубликована после смерти ученого [Бернштейн, 1972].

6 В рамках изучения декламации Александра Моисси были разобраны следующие произведения в его исполнении:

- монолог из пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt»);
- поэма Гёте «Прометей» («Prometheus»);
- стихотворения Гёте «К месяцу» («An den Mond»), «Лесной царь» («Erlkönig») и «Майская песня» («Mailied»);
- стихотворения Гейне «Дитя, мы детьми еще были...» («Mein Kind, wir waren Kinder») и «Был старый король...» («Es war ein alter König»);
- стихотворение Бер-Гофмана «Колыбельная для Мириам» («Schlaflied für Mirjam»);
- стихотворение Ницше «К мистралю» («An den Mistral»);
- стихотворение Верхарна «Ноябрьский ветер» («Novemberwind»);
- монолог маркиза Позы из драмы Шиллера «Дон Карлос» («Don Karlos»);
- монолог Франца Моора из пьесы Шиллера «Разбойники» («Die Räuber»);
- баллада Гейне «Валтасар» («Belsatzar»).

Следующие декламационные произведения Александра Моисси были рассмотрены кихровцами в рамках сравнительного анализа с исполнением Фридриха Кайслера, Карла Зандера, Йозефа Кайнца и Рауля Аслана:

- монолог из драмы Гёте «Фауст» («Faust») в 4-х исполнениях: Моисси в сопровождении хора и в сопровождении колоколов, Кайслера в сопровождении хора и Зандера в сопровождении оркестра;
- монолог из трагедии Шекспира «Гамлет» («Hamlet») в 5-ти исполнениях: раннее и более позднее исполнения Моисси, Кайнца, Зандера и Аслана;
- баллада Гёте «Бог и баядера» («Der Gott und die Bajadere») в 3-х исполнениях: Моисси, Кайнца и Зандера (ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 15. Л. 29—29 об., 33; ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 25. Л. 7, 8).

7 В КИХРе были разобраны следующие произведения Гёте в исполнении Людвига Вюльнера:
- поэма «Прометей» («Prometheus»);
- стихотворения «Майская песня» («Mailied») и «Рыбак» («Fischer»);
- «Король из Туле» («Der König in Thule»), отрывок из трагедии «Фауст».

(ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 25. Л. 8; ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 6).

8 См., например, сопоставление их декламационных композиций «Майской песни» («Mailied») в: Бернштейн, 1927, с. 36—37; а также сравнение их паузальных членений и эмоциональных окрасок в «Прометее» («Prometheus») (см. протокол заседания Комиссии по изучению звучащей художественной речи от 20 ноября 1925 г. (ОР РГБ Ф. 948. К. 2. Ед. хр. 25. Л. 7 об. — 11)).

9 В личном фонде С.И. Бернштейна отложился черновик этой статьи, где указывается и другое ее название: «Опыт анализа интонационной структуры стихотворения Goethe „Mailied“ в исполнении Moissi» (ОР РГБ Ф. 948. К. 27. Ед. хр. 1).

10 См. его определение: «Искусство декламации есть *искусство претворения поэтического произведения в звучащую музыкальную композицию*» [Всеволодский-Гернгросс, с. 35] и часто встречающуюся идею о том, что пение и говор находятся на разных концах единой типологии декламационных методов [Всеволодский-Гернгросс, с. 16—17, 70—81].

11 Однако в рабочих записях С.И. Бернштейна, относящихся к лету 1928 года, встречаем интересное сравнение записей декламации Моисси с его же сценической речью: «Драматическая декламация отличается от лирической тем, что в первой образ героя характеризуется не только словесным материалом и его построением, но и поведением. Т[аким] о[бразом], в драматической декламации звуковое построение может играть второстепенную роль, в какой мере, — это определяется весом словесно-художественного элемента в построении пьесы. М[ожет] б[ыть], именно потому монолог Гамлета в сценич[еском] исполнении Moissi так не похож на его декламационное исполнение в граммофоне» (ОЗ ГМИРЛ Фонд С. Бернштейна. Д. 1).

12 Нем. Ludwig Wüllner.

13 Подробную биографию немецкого актера и певца Людвига Вюльнера см. в: Ludwig.

14 Нем. «Das Hrabanische Glossar und die ältesten Bayrischen Sprachdenkmäler. Eine grammatische Abhandlung» [Ludwig, S. 52]. Перевод цитируемых в данной статье немецкоязычных текстов сделан Виталием Шмидтом.

15 Сегодня Вестфальский университет имени Вильгельма (Westfälische Wilhelms-Universität).

16 «Ihr Sohn war heute bei uns, bei mir und meiner Frau, und rezitierte mehreres. Wir hatten nicht erwartet, in ihm einen fertigen, höchst genialen, virtuosen Vortragskünstler zu finden. Seine Vorträge haben uns tief ergriffen. Wir würden uns freuen, wollte er einer der Meininger werden. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir ihm eine bedeutende schauspielerische Karriere vorhersagen.» [Ludwig, S. 120].

17 «Herr Dr. Wüllner, von Abstammung ein echter und rechter Musiker

und aus Berufswahl Schauspieler, bringt eine Reihe seltener Vorzüge für den Vortrag ernst-lyrischer Kompositionen mit. Seine Aussprache ist von unbedingter Deutlichkeit und Sorgfalt, seine musikalische Kapazität hervorragend und sein Ausdrucksvermögen von großer Wahrheit und Wärme. So könnte man von seinen Vorträgen das Höchste erwarten, wenn seine stimmlichen Eigenschaften den eben genannten bedeutsamen Vorzügen ebenbürtig wären. Herr Dr. Wüllner hat einen baritonalen Tenor, der gar nicht eigentlich unkräftig ist, dem aber der rechte tonische Kern fehlt. Wenn er die höchsten Töne kräftig ansetzen oder wenn er die im ganzen wenig ausgiebige Tiefe piano behandeln kann, dann klingt die Stimme am besten. Auch die piano genommene Mittellage war öfter sehr reizvoll. Aber die Stimme gehorcht nicht immer den stets sehr deutlichen und richtigen Absichten des Künstlers, und am meisten wird dies klar, wenn — ein leider nicht seltener Fall — die Intonation etwas zu tief schwebt. Es scheint, als ob der Schauspieler in Herrn Wüllner seine Gesangsleistung nach zwei verschiedenen Seiten stark beeinflußt: der denkende und empfindende günstig in Hinsicht auf den Vortrag, der redende ungünstig hinsichtlich der Stimme und Gesangstechnik.» [Ludwig, S. 152—153].

18 «Kammersänger des deutschen Volkes» [Ludwig, S. 173].

19 Баллада «Песнь ведьмы» («Hexenlied») Эрнста фон Вильденбруха в исполнении Людвига Вюльнера в сопровождении берлинского филармонического оркестра под руководством Макса фон Шиллинга была записана в 1933 году.

20 «Alles, was er seit vierzig Jahren trieb und lernte, tritt irgendwo aus seiner Darstellung hervor. Nur ein Geist, der viel studierte, den nicht Flüchtigkeit und Schnelle des Bühnenlebens von allem fernhielt, was nicht Rolle war, vermag, wie er, sich reifen Gestalten zu nähern, hinter deren Darstellung sich vieles Ungesagte spüren läßt; so kommt es, daß man Wüllners Gestalten ein sehr persönliches Leben zwischen den Akten, vor und, wenn sie leben bleiben, auch nach dem Drama zutraut, ein Eindruck, den große, aber kulturlose Mimen nicht zu erwecken wissen. Und nur ein Musiker, der durch Jahrzehnte Phrasierung und Takt, Crescendi und Decrescendi übte, vermag dem Vers den Rhythmus wiederzugeben, aus dem er entsprang, und vollends muß ein Rezitator wie kein anderer Physiologie und Melodik von Vers und Prosa mit den Nerven spüren.» [Ludwig, S. 196].

21 Нем. Alexander Moissi, алб. Aleksandër Moisiu, ит. Alessandro Moisi.

22 Итальянский город Триест относился в период рождения А. Моисси к Габсбургской монархии.

23 Подробнее о биографии А. Моисси см.: Schaper; Heininger; Бушуева.

24 «Aufführung vorzüglich. Den Franz Moor aber müßte man kreuzweise totschlagen und ihm vorher zur Strafe noch Deutsch beibringen. Schande, daß man so etwas auf die Bühne läßt.» [Heininger, S.: 19].

25 «Der „Franz“ des Herrn Moissi ließ auf einen bedeutenden Künstler schließen, der sich in seine Aufgabe vertieft, aber die Aussprache hatte mitunter gar eigenartige Anklänge und auch in den Bewegungen trat mitunter ein befremdender Charakter zutage.» [Heininger, S. 19].

26 «Glissando der Natur» [Jacob, S. 24].

27 «Oft und oft ist Moissis Stimme einer Geige vergleichen worden, oft und oft, auch von mir, einem Tenor. Er hat beständigen Gesang in seiner Sprechstimme, das zu leugnen kann niemandem einfallen, doch ist es ein Singen der Seele, ein Gesang, der wie ein Echo aus der Sprache seiner Kindheit herüber klingt. Er hüllt die deutschen Worte, die er redet, in die italienische Melodie, er wiegt sie im Rythmus der italienischen Sprache, er öffnet ihre Vokale, dass sie heller tönen, weicher, linder und schmeichelnder; er liebkost das Deutsche mit italienischer Zärtlichkeit.» [Salten, S. 14].

28 Уменьшение числа спектаклей с участием Моисси сподвигло актера в 1920-е годы на гастроли. К самым успешным и важным гастролям в период с 1918 по 1933 год можно отнести его выступления в США, Англии, Франции и России. Также он выступал в Скандинавии, Голландии, Швейцарии, Чехословакии, Польше, Венгрии, Румынии и Южной Америке [Heininger, S. 61].

29 См.: Бушуева, с. 113, 127—128; о речи в экспрессионистском театре см.: Лацис, с. 70—71.

30 Бернхард Райх работал с Моисси в качестве режиссера в берлинском Каммершпиле (Kammerspiele). С участием актера он поставил пьесы «От ней все качества» Л. Толстого и «Игроков» Н. Гоголя, объединенные в «Русский вечер» («Russen-Abend»; 1920). В начале 1920-х Б. Райх сблизился с Б. Брехтом, в 1925 году эмигрировал в СССР [Райх].

31 Этот контекст определялся не только эстетическим, но и политическими причинами: приезд Моисси в 1924 году воспринимался как своего рода прорыв «культурной блокады», в которой после 1917 года пребывал советский театр. См., например: Пиотровский, 1969, с. 65.

32 Первые гастроли Александра Моисси проходили с 7 по 29 марта 1924 года, второй раз — с 11 декабря 1924 по 7 января 1925 [Бушуева].

33 В Москве Моисси выступал с ансамблем Малого театра (в марте 1924 года — в помещении театра Зимина, в январе 1925 — в Большом театре), в Ленинграде — с труппой и на сцене БДТ (март 1924) и с труппой и на сцене Академического театра драмы (б. Александринского театра) (декабрь 1924) [Бушуева; Пиотровский, 1925].

34 Экзотичность в декламационной манере А. Моисси подчеркивал также и др. Эрих Драх, лектор искусства речи Берлинского университета, посетивший СССР и приглашенный на заседание КИХРа 18 апреля 1929 года. На обсуждении доклада С.И. Бернштейна о работе Кабинета Э. Драх выразил свое «удивление по поводу того, что вне Германии — в России и в Англии — искусство Moissi рассматривается

как образец немецкого сценического и декламационного искусства. В действительности декламация Moissi, как с фонетической, так и с художественной стороны отражает представление итальянца о немецком языке и о немецкой поэзии. Триестское происхождение Moissi, его итальянско-немецкое двуязычие находит яркое выражение в его творчестве. Искусство Moissi в период его расцвета воспринималось в Берлине как своего рода экзотика» (ОР РГБ Ф. 948. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 24 об.).

35 «Singspieler» [Nöther, S. 134—139].

36 А. Пиотровский был также коллегой Бернштейна по ГИИИ и участвовал в исследовательской работе кихровцев: он, например, входил в состав Комиссии по изучению художественной речи, работавшей в 1923 году (см: «Хронологию», а также: Золотухин, Шмидт, с. 240).

37 Именно в этом сборнике статей первоначально планировалось печатать работу С.И. Бернштейна «Голос Блока». См.: Бернштейн, 1972, с. 499.

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн, 1927 — *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л., 1927. С. 25—44.

Бернштейн, 1972 — *Бернштейн С.И.* Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 454—525.

Бушуева — *Бушуева С.* Моисси. Л., 1986.

Всеволодский-Гернгросс — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925.

Гладков — *Гладков А.К.* Мейерхольд: В 2-х тт. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М., 1990.

Золотухин — *Золотухин В.* «Закон неприкосновенности»: Всеволод Мейерхольд и Владимир Пяст в работе над «Борисом Годуновым» // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 270—283.

Золотухин, Шмидт — *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920—1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 236—253.

Лацис — *Лацис А.* Революционный театр Германии. М., 1935.

Об Александре Блоке — Об Александре Блоке: Сборник статей. СПб., 1921.

Озаровский — *Озаровский Ю.* Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб., 1914.

Пиотровский, 1925 — *Пиотровский А.И.* За советский театр! Л., 1925.

Пиотровский, 1969 — *Пиотровский А.И.* Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969.

Райх — *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972.

Римский-Корсаков — *Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5—6. С. 108—167.

Сабанеев — *Сабанеев Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.

Соболев — *Соболев Ю.* Актеры. Библиотека «Огонек». № 155. М., 1926.

Heininger — *Heininger Konstanze*. Alexander Moissi. Profil einer Schauspielerpersönlichkeit. 2005. URL: epub.ub.uni-muenchen.de/12179/1/Heininger_Konstanze_12179.pdf [дата обращения: 17.08.2017].

Jacob — *Jacob Heinrich Eduard*. Moissi, der Kämpfer // *Böhm Hans* (Hrsg.). Moissi, der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Berlin, 1927, S. 24.

Kiselew — *Kiselew Wadim*. Max Reinhardt in Russland // Max Reinhardt in Europa. Redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz. Salzburg, 1973 (Publikation der Max Reinhardt-Forschungsstätte IV). S. 49—76.

Ludwig — *Ludwig Franz*. Ludwig Wüllner. Sein Leben und seine Kunst. Leipzig, 1931.

Nöther — *Nöther Matthias*. Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln, 2008.

Salten — *Salten Felix*. Moissi // *Böhm Hans* (Hrsg.). Moissi, der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Berlin, 1927, S. 14.

Schaper — *Schaper Rüdiger*. Moissi. Triest, Berlin, New York — Eine Schauspielerlegende. Berlin, 2000.

Список архивных источников

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ)

Ф. 82. (Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии Главного управления по делам искусств министерства культуры РСФСР)

Оп. 1. Д. 67. Материалы о деятельности факультета истории словесных искусств (протоколы, письма, биографии профессоров и др.). 1920—1924.

Оп. 1. Д. 119. Отчеты о деятельности факультетов и отделов института за 1922/23 — 1923/24 учебные годы. Справки сотрудников института о проводимой ими научной работе. 1922—1925.

Оп. 1. Д. 124. Материалы о деятельности факультета истории словесных искусств (повестки, переписка, уведомления). 1922—1923.

Оп. 1. Д. 137. Протоколы и повестки заседаний Кабинета изучения художественной речи. 1923—1924.

Оп. 1. Д. 140. Анкета института, переписка с научными и художественными учреждениями о праве пользования библиотекой и архивом института, опись вещей кн. М.С. Щербатовой, поступивших в институт. 1923.

Оп. 2. Д. 70. Переписка с Акцентром о личном составе, об охране зданий института как художественных памятников; списки научно-преподавательского состава. 1922—1923.

Оп. 3. Д. 13. «Краткая история развития Российского института истории искусств в Ленинграде» Ф. Шмита; краткий очерк научной деятельности Института; отчеты о работе за 1924—1925 гг. ... 1925.

Оп. 3. Д. 15. Протоколы заседаний Ученого совета, комиссий и совещаний; положения об Институте, о Государственных курсах при институте, о Комитете социологического изучения искусства... 1925—1926.

Оп. 3. Д. 19. Протоколы заседаний Комиссии по изучению звучащей художественной речи при Отделе словесных искусств. 1925.

Оп. 3. Д. 27. Отчет о деятельности института за 1 октября 1926 — 1 октября 1927 гг.; список докладов 1926—1927 гг.; отчет о деятельности Комитета социологического изучения искусства за 1925—1928 гг. ... 1927—1928.

Оп. 3. Д. 28. Отчеты о деятельности отделов, секций и комитетов Института за 1927—1928 гг.; производственные планы на 1928—1929 гг.; смета на оборудование киноустановки при Институте... 1927—1928.

Оп. 3. Д. 38. Список штатных сотрудников на 15 марта 1928 г.; производственные планы отделов на 1928—1929 гг.; индивидуальные отчеты сотрудников за 1927—1928 гг. ... 1928.

Оп. 3. Д. 39. Отчеты о деятельности Института, его отделов и вспомогательных учреждений (библиотека, лаборатории и т.п.) за 1928—1929 гг., производственные планы отделов на 1929—1931 гг. ... 1928—1931.

Ф. 158 (Фёдоров А.В.)

Оп. 1. Д. 202. Письма А.В. Фёдорову от Бернштейна Сергея Игнатьевич (1891—1970), филолога-русиста, проф., организатора Кабинета изучения художественной речи и фонотеки записей чтения стихов совр. поэтов. 1940 — 1954.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)

Ф. 562 (Шкловский В.Б.)

Оп. 1. Ед. хр. 518. Письма Бернштейна С.И. Шкловскому В.Б. 1929.

Ф. 941 (Государственная академия художественных наук)

Оп. 1. Ед. хр. 138. Протоколы №№ 331—365 заседаний президиума ГАХН за 1929/1930 г. (копии) и материалы к ним. 1929—1930.

Оп. 4. Ед. хр. 2. Материалы Института живого слова Наркомпроса РСФСР (планы, отчеты о деятельности за 1918—1921 гг., сведения о научной работе сотрудников института, протоколы заседаний Правления и переписка и др.). 1922.

Ф. 998 (Мейерхольд В.Э.)

Оп. 1. Ед. хр. 1172. Письмо Бернштейна С.И. Мейерхольду В.Э. (8 октября 1927 г.)

Ф. 2852. (Брик О.М.)

Оп. 1. Ед. хр. 419. Вышеславцева С. «О Маяковском». Заметки пропагандиста. 1933.

Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ)

Фонд 948 (С.И. Бернштейн)

К. 2. Ед. хр. 1. Бернштейн С.И. Протоколы и стенограммы заседаний Комиссии по теории декламации Института Живого Слова. 1922.

К. 2. Ед. хр. 3. Институт Живого Слова. Повестки С.И. Бернштейну о заседаниях Комиссии по теории декламации. 1922—1923.

К. 2. Ед. хр. 15. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Секции Изучения Художественной Речи и Кабинета изучения художественной речи. 1924—1927.

К. 2. Ед. хр. 25. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Комиссии по изучению звучащей художественной речи в КИХР (Кабинет Изучения Художественной Речи). 1925—1926.

К. 3. Ед. хр. 14. Бернштейн С.И. Отчеты о деятельности Кабинета изучения художественной речи. 1926—1930.

К. 3. Ед. хр. 17. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний научно-исследовательского семинария по фонетике художественной речи. 1927.

К. 3. Ед. хр. 20. Бернштейн С.И. Черновик отчета о деятельности исследовательского семинария по фонетике художественной речи за 1926/27 ак. год. 1927.

К. 3. Ед. хр. 26. Бернштейн С.И. Протокол заседания научно-исследовательского семинария по изучению звучащей художественной речи под руководством С.И. Бернштейна. 1928.

К. 4. Ед. хр. 1. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Кабинета Изучения Художественной речи. 1928—1929.

К. 4. Ед. хр. 15. Бернштейн С.И. Кабинет изучения художественной речи. Протоколы заседаний. 1929—1930.

К. 25. Ед. хр. 17. Черновик шуточного «доклада» С.И. Бернштейна о «достижениях» Кабинета изучения художественной речи. [Не позднее 1924 г.].

К. 27. Ед. хр. 1. Бернштейн С.И. Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения «Mailied» Goethe («Песнь мая» Гёте) — статья. [Не ранее 1925 г.].

К. 30. Ед. хр. 16. Бернштейн С.И. Предисловие к сборнику «Звучащая художественная речь». Вып. I. 1929.

К. 30. Ед. хр. 17. Бернштейн С.И. Опыт анализа словесно-художественной интерпретации. О понятии интерпретации — статья. 1928—1930.

К. 32. Ед. хр. 7. Бернштейн С.И., ред. «Звучащая художественная речь» — сборник статей. [1920-е гг.].

К. 37. Ед. хр. 8. Бернштейн С.И. Шуточный рассказ о сотрудниках Кабинета изучения художественной речи. Не позднее 1930.

К. 41. Ед. хр. 6. Бернштейн С.И, ред. «Звучащая художественная речь» — сборник статей. [1935].

К. 82. Ед. хр. 55. Якобсон Р.О. Письма к Бернштейну С. И. 1928.

К. 85. Ед. хр. 7. Вышеславцева С.Г. «О темпе стиха» — статья для сборника «Звучащая художественная речь». Не позднее 1930.

Дом-музей Марины Цветаевой (ДММЦ)

Фонд С.И. Бернштейна

КП-4967/4. Бернштейн С.И. Главы из курса фонетики. 1924.

КП-4967/16. Бернштейн С.И. Отзыв об А.В. Фёдорове. 16 июня 1928.

КП-4969/33. Бернштейн С.И. Письмо в Разряд ИСлИ РИИИ о Н.А. Коварском. 11 марта 1925.

КП-4970/42. [Ивич (Бернштейн) И.И.] Письмо к С.И. Бернштейну. 12 июня 1930.

КП-4970/282. Пешковский А.М. Письмо к С.И. Бернштейну. 2 марта 1924.

КП-4970/283. Пешковский А.М. Письмо к С.И. Бернштейну. 15 марта 1924.

КП-4970/284. Пешковский А.М. Письмо к С.И. Бернштейну. 31 марта 1924.

КП-4970/285. Пешковский А.М. Письмо к С.И. Бернштейну. 14 мая 1924.

КП-4970/319. Фёдоров А.В. Письмо к С.И. Бернштейну. 2 июля 1930.

КП-4971/11. Фёдоров А.В. Список докладов, читанных в течение 1925—1926 учебного года. [1927].

КП-4972/34. Бернштейн С.И. Автобиография. 5 мая 1954.

Из материалов домашнего архива А.А. Леонтьева (в собрании Дома-музея М. Цветаевой)

Бернштейн-1 — Бернштейн С.И. Черновой список докладов С.И. Бернштейна (с 1920 по 1929 г.). [После 1929 г.].

Архив отдела кадров Российского института истории искусств (АОК РИИИ)

Д. 29. Бернштейн Сергей Игнатьевич. 1926—1930.

Д. 117. Коварский Николай Аронович. 1922—1930.

Д. 35. Вышеславцева Софья Григорьевна. 1927—1929.

Отдел звукозаписи Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля (ОЗ ГМИРЛ)

Фонд С.И. Бернштейна

Д. 1. Бернштейн С.И. Наброски, записи, тезисы для статьи «Мелодика и качество голоса», Varia и др.

Д. 2. Бернштейн С.И. Заключительное слово (без даты).

Д. 24. Бернштейн С.И. Черновик статьи для Театральной Энциклопедии о Кабинете Изучения Художественной Речи (КИХР). 1933.

Д. 52. Черновые варианты статьи «История одной коллекции» Л.А. Шилова.

Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА)

Ф. 2555. (Ленинградское отделение Главного управления научных учреждений академического центра Народного комиссариата просвещения РСФСР).

Оп. 1. Д. 801. Дело Института истории искусств. 1925.

Оп. 1. Д. 1014. Институт Истории Искусств. С 4/I 1926 по 13/X 1926. Письма в Ленинградское Отделение Главнауки. 1926.

Ф. 2556. (Ленинградское отделение Главного управления научных учреждений академического центра Народного комиссариата просвещения РСФСР).

Оп. 9. Д. 42. Наркомпрос. Комиссия по подготовке научных работников. Личное дело аспиранта С.Г. Вышеславцевой. Государственный институт Истории Искусств. 1929—1930.

Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923—1930)

Составители:
Валерий Золотухин,
Виталий Шмидт

Издатели:
Сергей Митурич,
Савва Митурич

Дизайн, верстка:
Наталья Агапова,
Дмитрий Криворучко

Корректор:
Ада Мартынова

Редактор:
Ольга Филиппова

ISBN 978-5-94607-229-8

Издательство «Три квадрата»

Москва 125319, ул. Усиевича 9
Тел.-факс 8 499 151 1833

e-mail: 3quadrata@gmail.com

Формат 145×215. Тираж 300 экз.

Печать офсетная. Бумага офсетная
Подписано в печать 1.10.2018

Отпечатано в типографии
«Август Борг»

Sounding Artistic Speech. Texts and Works of the Institute for Artistic Speech Research (1923—1930) / V. Zolotukhin, W. Schmidt (Eds.). Moscow: Tri quadrata, 2018.

This book is the first to assemble unpublished theoretical works by the Russian linguist and declamation theorist Sergej Ignat'evič Bernštejn (1892—1970) and his colleagues. In the 1920s, Bernštejn developed methods for analysing recited poetry and launched a research circle, which addressed declamation from a theoretical standpoint.

Bernštejn started his research in 1919 at the Petrograd Institute of the Living Word (Институт Живого Слова — ИЖС) where he used an Edison phonograph to record poetry recitals by major authors and performers of his day. In 1923, he continued his work at the Russian Institute for the History of the Arts (Российский Институт истории искусств — РИИИ) where he founded the Institute for Artistic Speech Research (Кабинет изучения художественной речи — КИХР).

By the end of the 1920s, Bernštejn's team prepared an anthology of essays summing up their decade-long studies, but this collection never saw the light of publication. Deemed lost, these essays were rediscovered in the Manuscript Department of the Russian State Library in Moscow (Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки — ОР РГБ) in 2013 and serve as the basis for this publication.

In their works, Bernštejn and his colleagues analyse the way in which written texts are materialized phonetically. Their meticulous scrutiny of gramophone records leads them to discover nuances of articulation and elaborate novel theoretical approaches to oral performance and its reception.

The second part of the collection comprises commentaries by German, Russian, and American scholars, who situate the works of the Institute for Artistic Speech Research in the historical context of Russian Formalism.

звучащая художественная речь

работы кабинета изучения художественной речи

1923 — 1930

Настоящее издание знакомит читателей с результатами многолетних исследований ленинградского Кабинета изучения художественной речи (1923—1930), уникальной научно-практической лаборатории по изучению поэтического перформанса и шире — звучащего стиха. В книгу вошли ранее не публиковавшиеся статьи, написанные во второй половине 1920-х гг. для сборника «Звучащая художественная речь», авторами которого стали создатель и бессменный руководитель Кабинета, стиховед и лингвист Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892—1970), а также его ученики — А.В. Фёдоров, С.Г. Вышеславцева и др. Публикации сопровождаются комментариями современных ученых из Германии, США и России, рассматривающих исследовательскую работу КИХРа в контексте истории русского формализма.

три квадрата 2018