

ЛЕОНИД САБАНЕЕВ

МУЗЫКА
ДЕТИ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ
МОСКВА 1923

Главлит № 13254.

Москва.

Тираж 2000.

типография „Мосполиграф“, Филипповский пер., д. 11.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Последние десятилетия отмечены особым, повышенным интересом к вопросам живого слова и соприкасающимся с ними областям теоретического „речеведения“. Появились попытки, часто смелые и решительные, частью глубокомысленные, но чаще недостаточно солидные, осознать элементы звуковых сущностей и слагающих речи. В этой области подвизались и поэты, и критики, и актеры, и просто писатели. Как бы ни относиться к этим попыткам и к их ценности, несомненно, что в них сказалось некоторое общее устремление слова осознать свое звуковое бытие, то самое звуковое бытие, которое долгое время существования искусства слова ступшевывалось перед идеографическим бытием слова и в некоторые эпохи бывало окончательно задавлено этим последним. Слово - мысль доминировало над словом - звуком в неограниченной исторической перспективе человеческой культуры. Идея, заключенная в слове и им только и способная выразиться, заслоняла „магическую“ сущность звуковой эстетики в речи. Надо вернуться к очень древним эпохам, чтобы найти приблизительное равновесие магического звукового элемента речи и идеографического его бытия в заклинательных ритуалах первобытных народов.

Нет сомнения, что у нас, в России, под влиянием специфически сложившихся условий, звуковой элемент слова был в еще большем загоне, чем где бы то ни было. В речи, даже в самой поэтической, искали прежде всего „смысла“, затем уже „звука“ — „живой прелестя стихов“, и во всяком случае не признавали за последней права на самостоятельное существование, так же как не мыслили живописи иначе, как изобразительной, „предметной“. Звук в слове, краска в живописи должны были уступить в искус-

стве первое место идее, сюжету, смыслу. Нарочито литературный более того, „общественный“ подход к искусству окончательно парализовал возможность для слова восстановить свое звуковое бытие в полной мере. И наша поэзия насчитывает немало печальных страниц, когда „живая прелесть стиха“ окончательно сдавалась под напором общественных и иных, чуждых по существу поэзии, инородных элементов.

Эпохи „декаданса“ общественного пульса — они же почти всегда эпохи и декаданса в классическом искусстве—всегда сопровождалась и известной „волей к протесту“. Эпоха наших русских символистов была одной из таких эпох. За символистами надо в полной мере оставить их главнейшую заслугу—реабилитацию звуковой сущности слова. У наших символистов мы встречаемся — едва ли не впервые на протяжении русской истории литературы—с настоящим культом звука в слове¹⁾. В этом отношении тот вопрос, которому посвящен настоящий труд, естественно считает своим родоначальником именно группу поэтов-символистов. Интерес к магической реакции в слове неминуемо приводил символистов к культу звука, потому что в слове именно звук и составляет магическую стихию, стихию бессознательную, интуитивную, дионисийскую, хаотическую, в противовес упорядоченной, „осмысленной“ идеографии слова. И символистов же мы видим, как первых, настоящих „теоретиков“ слова, как разрабатывающих проблемы звуко сочетаний, проблемы эвфонии—проблемы ритмики и метрики—по существу, чисто-звуковые проблемы, т.-е. относящиеся именно к тому, что мы именуем областью „музыки речи“.

Живая практика поэтического творчества символистов сделала их особо чувствительными к вопросам магии речи (связь с общим философским направлением этой группы и ее первичной эстетикой), к вопросам ритмики, как сознательного магического поэтического средства. Символисты при всей своей интуитивности были далеко не чужды стремления к осознанию своего творческого процесса и своей творческой „рецептуры“. А. Белый занимается углубле-

¹⁾ В этом отношении, в смысле культа звука, наши символисты, конечно, явились отавуками символиама западного, главным образом французского. Конечно, не этим только исчерпывается значение символистов, но небезынтересно отметить, что даже и самое сокровенное в символическом катехизисе эстетики именно так или иначе отмечено музыкальной стихией и относительным ослаблением сознательного „идеографического“ элемента в поэзии.

нием вопросов метrorитмического строения стиха¹⁾. К. Бальмонт вскрывает отчасти магическую, отчасти чисто-эмоциональную сущность самих звуков речи²⁾. Этими работами, равно как и самым творчеством символистов, был уже сделан несравненный вклад в понятие и в изучение понятия „музыки речи“. Но едва ли есть сомнение в том, что в исчерпывающем и в достаточно „сознательном“ виде все-таки вопрос ими не был поставлен и не мог быть поставлен. Но и та степень сравнительного осознания элементов своего искусства, которая характерна для теоретиков-символистов, несомненно, уже свершила в них самих свое дело: она помогла им расширить—и чувствительно расширить—область употребляемых ритмов, звукосочетаний и, как следствие, область выразительности и „магической действенности“ стиха.

Сущность всякого о с о з н а н и я именно в этом. Я очень далек и, надеюсь, буду всегда далек от мысли видеть в какой бы то ни было „науке об искусстве“ средство к тому, чтобы создать в конечном пределе возможность обходиться без интуиции вовсе, создать некие законы, заменяющие творчество и устанавливающие, взамен акта вдохновения, некий процесс познания. Воистину это было бы печально и с точки зрения культуры „аморально“, ибо это—покушение на уничтожение творческой радости и творческого акта, т.-е. самого бытия человеческого. Для меня наука об искусстве, этапы постепенного осознания—средства к расширению области интуиции. Наука об искусстве умышленно переводит в плоскость сознания определенные категории, бывшие ранее в сфере интуиции, для того, чтобы дать интуиции возможность, опередившись на это, вспорхнуть и лететь еще далее, еще выше, в еще более утонченные и иступленные сферы познания чисто-художественного. Художник жертвует своей интуицией в одной области, чтобы получить ее с избытком в иной, „высшей“.

И практика художественного акта до сих пор оправдывала такое воззрение.

Трагедия искусства слова крылась в недостаточном до сих пор осознании элементов искусства. Поэзия—„речь богов“, эстетический кристалл обычной речи—в этом отношении находилась в положении более печальном, чем иные искусства. Странное дело: поэзия, древнейшее из искусств, оказывается в отношении осо-

¹⁾ „Символам“. Статьи о метрике в сборнике „Скифы“ (1917 г. „Жезл Аарона“) и в „Ветви“ (1917 г. „Поэзия Блока“).

²⁾ „Поэзия, как волшебство“ (к-во „Скорпион“, 1916). ✓

знания своих собственных элементов в несравненно более примитивном состоянии, чем музыка, искусство более молодое, даже — самое молодое. Нормальным и неминуемым следствием такого „неосознания“ элементов, такого отсутствия прочного и „рационального“ фундамента в элементах было то, что поэзия в течение тысячелетий своего существования в сущности технически не дифференцируется, не умножает ресурсов, вернее, не развивается; она пребывает в том состоянии, в коем ее мы видим на заре человеческой культуры. Она ценой сохранения области интуиции в элементах лишена возможности перекинуть эту интуицию в иные, более высокие, более утонченные области и тем сделать „язык богов“ еще более божественным и потусторонним.

Я знаю, что есть и теперь многие активные художники слова, поэты, которые отрицают нужность того, о чем я говорю, считают, что это очень хорошо, что поэзия пользуется и сейчас полностью одним интуитивным аппаратом в самых примитивных формах. Но перед нами грандиозный пример музыки, который наглядно опровергает эти недоумения. Музыка своей историей показывает нам, что она теперь и чем она была в примитивной стадии, когда ее элементы были не осознаны. Все колоссальное развитие музыки христианской эры есть не что иное, как простое следствие раз произведенного эксперимента осознания элементов и технического использования этого осознания.

Искусство слова до сих пор пребывает в стадии полной примитивности¹⁾. Но и теперь та напряженная атмосфера, которая уже царит в поэзии, те смутные искания, те блуждания, которые она претерпевает, показывают, что в этой примитивной стихии становится уже душно, что поэт запутывается в однородной атмосфере все одних и тех же средств, что магия его искусства блекнет, что образы его выцветают. В страстной погоне за новым в искусстве (а без „нового“ наступает смерть искусства, как такового) поэт бросается в область рискованных, иногда „внеэстетических“ элементов, только потому, что они хоть несколько нарушают пресноводную атмосферу словесного примитива. Но никакое обогащение

¹⁾ Быть может, эта примитивность первична лишь по отношению русской поэзии, а по отношению к поэзии в целом это есть результат некоторого процесса *редукции* — атрофии прежде бывших в поэзии элементов сознательного звукоосозерцания. В этом убеждает не только поэтика древнего мира, но и примеры восточной поэзии (см. Сенковский. „Древний гексаметр“).

словесной палитры немыслимо без того, чтобы передать все прежнее, все использованное уже практикой былых годов в область „осознанного“ и тем окрылить интуицию на полет в новые миры. Так немыслимо было обогащение музыки, ее развитие без создания теории ладов, теории контрапункта, без условного „компромисса“ температуры, наконец (и это едва ли не самое важное), без установления точного, регистрирующего, „фиксирующего“ творческие замыслы аппарата в виде системы записи звуков. Я не преувеличу, сказав, что музыка началась, как искусство прогрессирующее, только в тот час, когда чью-то голову осенила мысль о записи звуков. Гвидо Аретинский, все равно, миф он или исторический факт, есть творец всего последующего звукового искусства. И такого исторического факта еще нет в области звуков слова.

Поэты, хотя бы и гениальные, хотя бы и изумительно культурные (какими частично и были символисты), не могли поставить этого вопроса во всей широте по той простой причине, что они не были „музыкантами“. Музыканты не могли поставить вопроса о музыке слова и об осознании звуковых элементов слова по той простой причине, что не были поэтами и не интересовались поэзией, как творческим актом, а только как соседним искусством, иногда вдохновлявшим и их на творчество. Немзыкальностью (я рискну произнести это слово тут) поэтов или, по крайней мере, части их и полной неосведомленностью в звуке другой части их надо объяснить тот факт, что интерес к осознанию элементов слова у огромного их большинства ограничился областью метра (или ритма, как это иногда именовалось, но, как увидим, не вполне точно). Почти только о динамике и о метре и о метрической структуре стиха и речи говорит и А. Белый, говорят и все теоретики стиха. Невольно рождается впечатление, будто из одной смены динамических и метрических элементов состоит вся поэзия, как таковая (и от такого взгляда недалеко очень многие и выдающиеся поэты). Светлым, но небольшим оазисом в этом мире „стихопонимания“ является Бальмонт со своей несомненно особо музыкальной чуткостью к звуку и особой интуитивностью к магии стиха. В моих беседах с выдающимися мыслителями в этой области я иногда наталкивался на прямо ужасающие факты непостижения звуковой сущности речи и слова со стороны самых крупных активных художников. Преимущественная идеографическая судьба словесного искусства становилась в эти минуты

для меня особо ясно, ибо она и об'ясняется не чем иным, как малой пронизанностью поэта музыкальной, звуковой стихией. Слово остается при своей идеографии, лишь немного сдобренной звуковым элементом, притом элементом самым примитивным. Наука о восприятии звуков говорит нам, что первым легчайшим образом в музыкальном произведении воспринимается метр (ритмическая часть), вторым—тембр, затѣм мелос и, наконец, гармония и сцепление мелодических линий (контрапункт). Эта последовательность соответствует и относительной „аристократичности“ соответствующих областей. Наибольшее число людей воспринимают только метр в звуковом искусстве, наименьшее—сцепление мелодических линий. И поэты, как это ни печально для них, в огромном большинстве попадают в самую первую категорию, в категорию воспринимающих только ритмы или—в наилучшем случае—тембры (т.е. гласности и согласности и игру их—поэты типа Бальмонта, Блока). Для поэта оказывается достаточным, таким образом, некоторый минимум музыкальности и музыкального восприятия звука. Что же остается на долю его искусства слова, которое в конечном счете все же искусство звуковое? Ясно, что остается „идеография“, игра образов, эстетика образных последований, их ритмика, их контрапункты. Это—не мало, и я не упрекаю поэтов, но тогда не надо обрешиваться, как теперь принято, на преимущественный „литературный“ уклон поэзии, на отсутствие в ней „беспредметности“. Беспредметность прямо пропорциональна музыкальности поэта и магической силе его стиха.

✓ Игнорирование звуковой природы речи повело к очень оригинальному явлению, заключающемуся в том разрыве, который образовался между поэтическим или (общее) словесным творчеством и искусством живого воспроизведения словесного искусства (декламацией, произнесением). Никто в музыке не посмел бы отделять композитора в иную область искусства, в иное искусство, чем исполнителя его произведений. Для всякого эстетика музыки ясно, что это—одно искусство, что исполнитель—лишь отзвук прозвучавшего в интуитивном плане композитора образа. Правда, и в музыке есть область свободного обращения с тем, что дает композитор, есть область, где интуиция исполнителя действует как бы независимо, свободно, по крайней мере, относительно свободно. Эта „импровизационная область“ (я так ее назову и буду впредь именовать) в музыке—в сущности довольно узкая область. Композитор царит неограниченно. Он—царь му-

зыкальной стихии, и никому не пришло бы в голову не за композитором признать преимущественное право на составление скрижалей истории искусства.

Не то в поэзии и вообще в искусстве слова. Тут обособленные звукового элемента повело к тому, что декламатор является почти неограниченным властелином своей области, он—почти самостоятельный художник и поэт—только составитель некоей канвы, по которой уже декламатор вышивает настоящие звуковые узоры. Поэты были так щедры, что подарили всю звуковую область творчества (или почти всю, за исключением ритмов и гласностей) декламатору и оставили себе опять-таки только „идеографию“. Естественно, что в нашу эпоху, когда народилось стремление к осознанию звуковых элементов речи и искусства слова, не поэтам пришлось разрабатывать проблемы звука в более широкой постановке, а декламаторам. Увы, и эти последние „не были музыкантами“ в достаточной степени, чтобы справиться с задачей в полном или, по крайней мере, в сносном объеме, хотя им и удалось изучить некоторые вопросы и явления в плоскости „интонаций“ или, выражаясь более обще, „речевых мелодий“. Тут дело не обошлось без промахов и недоразумений. И потому, хотя в этой области теоретиками декламации была проделана большая и почтенная работа¹⁾, я все же не могу сказать, чтобы фундамент звукового осознания элементов речи и слова был в настоящее время заложен, не говоря о том, чтобы он был разработан.

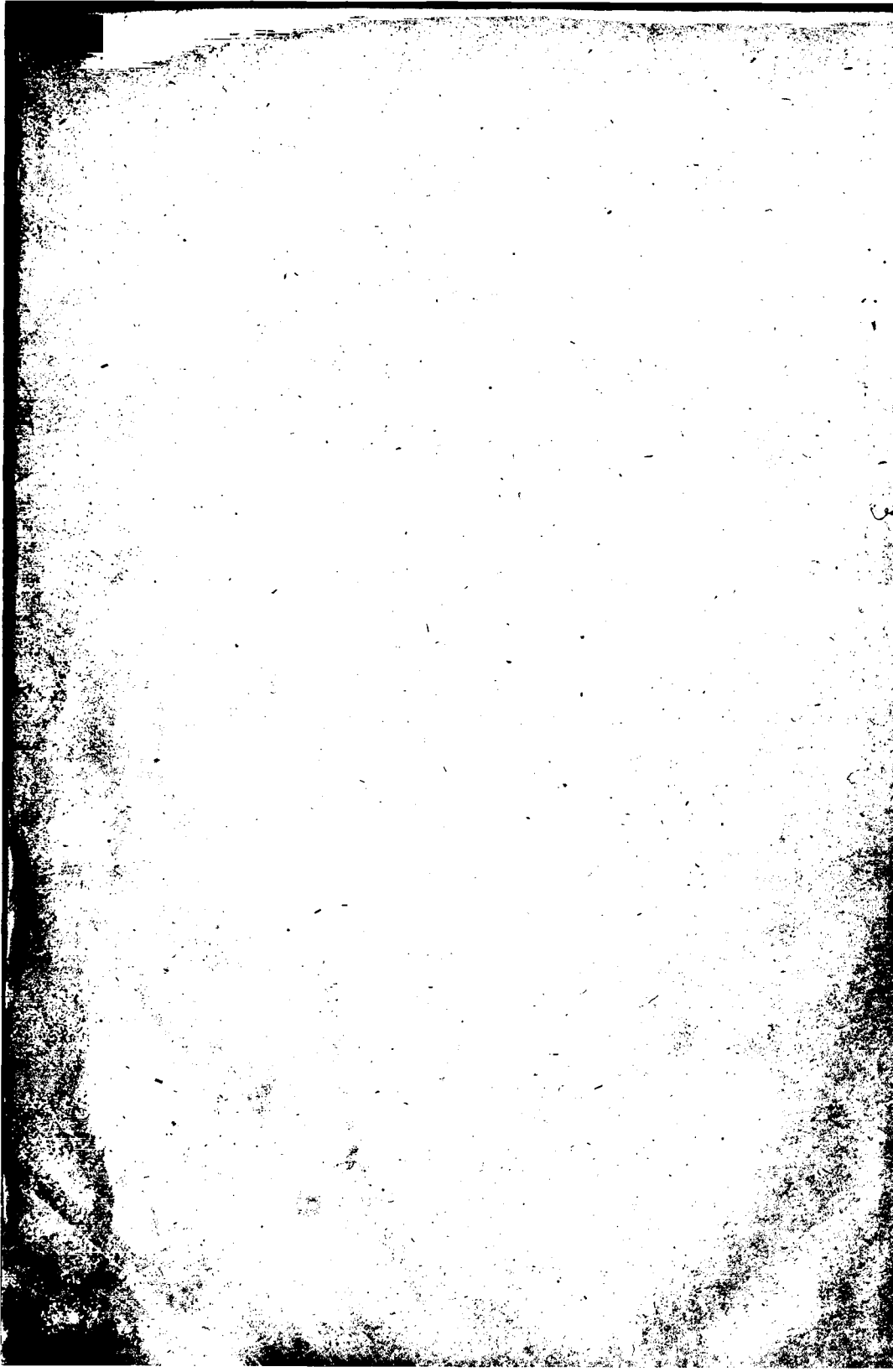
¹⁾ Литература, созданная профессионалами декламаторами в области звукового осознания, не так обширна. Укажу на „Выразительное слово“ *Водконского*, где есть некоторые данные о речевой мелодике, и на „Музыку живого слова“ *Ю. Озаровского*. Некоторые данные есть в книге *Пешковского* („Русский синтаксис в научном освещении“). В работе *В. Всеволодского* много подходов к данной проблеме. Заслуживают упоминания работы *Л. Якубинского* („О звуках стих. языка. Скопление одинаковых плавных в практич. и поэтич. языках“), *О. Брика* („Звуковые повторы“), *В. Шкловского* („Искусство, как прием“, „О поэзии и заумном языке“, „Звук, как средство выразительности речи“), *Б. Кушнера* („Сонирующие аккорды“), собранные в „Сборниках по теор. поэт. языка“ (Петрогр. 1914—1921). Труд *Б. Эйхенбаума* („Мелодика стиха“, 1922) является тоже одним из звеньев этого коллективного осознания.

Из музыкантов в этой области работали: М. Гнесин, В. Каратыгин, А. Римский-Корсаков, Э. К. Розенов (его очень замечательная работа „О золотом сечении в музыке и поэзии“).

Таково положение дела по нынешний день. Задачей настоящего исследования, которое более относится все-таки к типу эстетической работы, чем чисто-научной, и служит: заложить этот фундамент, поднять вопросы, положить основание терминологии, еще далеко не ставя себе целью отвечать исчерпывающим образом на все бесконечные вопросы, которыми кипит эта непочатая область, и еще тем менее претендовать на значение „исчерпывающего исследования“ в этой области. Я потому умышленно не придаю моей работе внешнего декорума „научности“, и вовсе не интересуюсь в ней (хотя весьма интересовался независимо от нее) литературой вопроса. Те общие указания чисто-исторического характера, которые сводятся к тому, что иные поэты и критики удосужились разобрать метрическое и тембровое значение звуков речи, а некоторые, преимущественно „декламаторы“, занялись вопросом об „интонациях“, я считаю вполне достаточными, считаю потому, что в сущности все выраженное очень примитивно, что приходится воздвигать заново здание, что приходится ими поставленные проблемы реконструировать в более общие, более обоснованные, более удобные, наконец, к применению для конечной цели, коей я считаю, как уже ранее говорил, отнюдь не пустое „научное любопытство“ и тем менее желание интуицию подменять наукой, а исключительно конечный творческий процесс, для которого надо предварительной „осознавательной работой“ расчистить поле деятельности. Великая любовь к искусству слова, к могучей магии „языка богов“ была единственным стимулом и самих исследований моих, и написания работы. Слишком необъятны и грандиозны перспективы, открывающиеся исследователю, слишком ослепительны творческие миры, которыми предстоит овладеть грядущему художнику слова, чтобы не увлечься этой задачей, к выполнению которой я считал себя тем более приспособленным и даже обязанным, что при определенном проникновении в существо специфически поэтического восприятия я имею за собою преимущество музыканта, сознательного в области природы музыкальных элементов. Предлагаемый труд есть результат моих работ, произведенных в течение более нежели десяти лет. При составлении настоящего сочинения мне, конечно, пришлось ввести в него заранее некоторые ограничения, не ставить задачи о музыке слова и речи во всей ее почти необъятной широте. Эти ограничения выяснятся далее при самом изложении, сейчас же я укажу на главнейшее из них, именно на то, что при трактовке

относящихся сюда вопросов я принужден был ограничиться, ради чисто-технических удобств, исключительно „музыкой русской речи“. Это ограничение явилось вполне естественным и, я полагаю, приемлемым, тем более, что его введение не влияет на общность некоторых выводов, которые в равной мере применимы не только к „музыке нашего родного языка“, но и ко всем вообще звуковым образованиям человеческой речи.

Л. С.



I. О музыке речи.

Что такое музыка речи?

Всякое исследование, если оно не хочет витать в неопределенных пространствах и не хочет никого ни к чему обязывать, должно опираться на определенные условленные либо установленные детерминативы. Мы прежде всего должны постараться как можно точнее определить свою задачу и отграничиться от смежных областей во избежание недоразумений и спутанности.

Вот почему я ставлю в самом начале вопрос о самом объеме и содержании понятия „музыка речи“. Оговариваюсь, что этот самый термин (хотя и недавний) уже в достаточной мере затаскан и загрязнен прикосновениями всевозможных „теоретиков“ и „практиков“ речеведения, которые уже сумели внести известную спутанность в эту область. !!!

Чтобы дать ответ на этот фундаментальный вопрос, надо прежде всего анализировать состав понятия речи. Музыка речи, очевидно, составляет некоторую „часть“ понятия речи вообще, и потому мы должны в самом слове, в самой речи отделить явления, отнесенные нами к „музыке речи“, от явлений иных, к ней не относящихся.

Сначала о самой речи. Я оговариваюсь во избежание недоразумений и спутанности терминологии, что в состав понятия речи я включаю вовсе не одно „живое слово“, так называемое, не только речь произносимую, а вообще всю многогранную область явлений слова, независимо от того, написаны ли эти слова, или произнесены. Очень много печальных недоразумений в теории явления произошло именно от того, что слитный в природе феномен цельной речи, цельного образа речи распался на две как бы самостоятельные сущности—речь творимую и записываемую—речь, „произносимую“ по записанному. Я категорически должен утверждать, что творимая речь всегда мысленно произносится тем, кто ее творит, и потому имеет все свойства произнесенной речи (хотя бы в представлении), будучи вполне аналогична, например, хотя бы мысленному (или записанному) образу композиции в музыке. Чисто-психологическая невозможность вообразить речь с полнейшим отвлечением от ее звучности, вообразить слово с полной абстракцией

эти интонаций и от звуковой раскраски отдельных его моментов— достаточное основание для такого определения понятия речь.

так, для меня и для моей теории не существует „изначального“ подразделения на „явления речи“ и „явления слова“ (разумея под первыми только „живую“ произносимую речь, а под вторыми—только явления речи, записанной на бумаге), а есть единое понятие речь, которая может быть только рассматриваема под тем или иным углом зрения.

Речь имеет природу двойственную. Прежде всего она является условной (о причинах и законах этой условности, конечно, тут, в этой работе, говорить не придется)—условной символической идеей. Это—то, что обычно определяется как „идеографическая“ сторона речи. Эта сторона является, по мнению большинства, главной и часто в представлении многих совершенно затушевы-вает другую сторону. Мы с трудом можем себе вообразить речь как явление—без этой идеографической стороны, без символика идей, и появившиеся в последние годы теоретические искания „за-умного“ языка, равно как и опыты его осуществления, пока еще не могут поколебать установившихся и вековой традицией углу-бленных понятий.

Вторая стихия речи—чисто-звук о в а я. Речь есть неминуемо некоторая совокупность звуков, она являет себя миру во внеш-нем пространстве и во времени только как звуковая последова-тельность. И если „заумный“ язык некоторых новаторов—теоре-тиков поэзии и „ангелололия“ древних религиозных экстатиков и показывают нам, что в сущности можно отрешиться от условной идеографической символика речи, что можно себе вообразить и даже реализовать речь обесмысленную и тем не менее сохраняю-щую ряды иных признаков речи (напр., эмоциональность и, нако-нец, просто эстетическую красоту), то совершенно немыслимо представить себе речь без звуков реальных или воображаемых, речь обеззвученную без того, чтобы не придать слову речь только смысл метафоры („речь жестов“ или даже „речь предметов“).

Итак, состав речи, с одной стороны, — идеографическая символика, с другой стороны—ее чистая звуковая при-рода. Расширяя понятия речи до возможных пределов сокраще-нием определяющих признаков, мы должны признать, что речь может быть лишена символика „условно“, стать ангелололией или языком заумным, не переставая быть речью и даже в этой форме храня в себе какую-то иную символику, быть может, даже более тон-кую, более изоциренную. Эта условная символическая часть речь имеет свои законы развития, свои истоки происхождения, восхо-дящие к тайникам человеческой природы, и в нашу задачу от-нюдь не входит останавливаться подробно на этом вопросе. Для нас важно констатировать, что эта часть—символическая—в обыч-ной речи всегда присутствует, что она существует всегда, по-куда речь есть то, что именуется „языком“, но что теоретически (и даже практически) мы можем от нее отказаться, создавал

чисто-звуковые последования, обесмысленные, но не лишённые ни красоты, ни эмоциональной значительности—ангелололию, заумные слова. Но отказаться от звуковой природы речи мы не в состоянии, ибо это—тот орган, коим речь выражает себя вовне и даже во внутреннем, психическом мире человека.

Вот эту-то последнюю область бытия речи, область чисто-звуковую, весь тот резидуум, который остаётся от речи, когда мы отвлечёмся или отбросим вовсе её „идеографию“, это и составляет то, что я называю областью „музыки речи“. Музыка речи—это звуковое бытие речи без отношения к её символике образов и идей. 221

В идеографическое бытие слова входит весь огромный мир изображаемых словом и речью образов, понятий, весь, пожалуй, ещё более необъятный мир тех „производных“ понятий и образов, тех, если можно так выразиться, образов и понятий второй ступени, которые рождаются из внелогических сочетаний образов и понятий первой ступени—тех, которые читаются между строк и между слов. Художественное слово и художественная речь придает этим словам-символам, вернее, этим образам и идеям, порождаемым словами, свои ритмы; ритмизировав их, усиливает их образность, их идейность, умножает этот мир представлений, вызываемых словом. Ритмы идей и образов, существующие во всякой художественной речи совершенно независимо и помимо ритмов звуковых,—это область, которая, к сожалению, до сих пор обращала на себя очень мало внимания теоретиков художественной речи. Но и нам о ней не придется много говорить, ибо это как раз область, не относящаяся к музыке речи, т.-е. к интересующему нас вопросу.

В музыкальное бытие слова, в „музыку речи“ входит прежде всего вся звуковая структурность слова и речи, весь мир звуковых ритмов поэзии и художественного слова вообще, все благозвучие речи—звуковая эвфония, вся игра тембров, звуковой динамики, акцентуации и метрических связей. Сюда входит вся чисто-звуковая эмоциональность (экспрессия, выразительность) речи. Именно звуками, звуковой природой слова мы выражаем мир наших эмоций, между звуками нашей речи и подсознательными тайниками нашей психики существует сложная и таинственная зависимость. Помимо и вне смысла речи, вне её идеографии мы умеем понимать особый язык чисто-звуковых эмоций,—тот язык, который позволяет нам с большой легкостью узнавать смысл интонаций даже на совершенно незнакомых языках. Условная идеографическая сущность речи различна в разных языках: одни символы выражены разными звуками. Но эмоциональная природа более или менее одинакова во всех человеческих языках, эмоциональные интонации речи одни и те же и, по крайней мере, весьма сходны и у европейца англичанина, и у какого-нибудь обитателя тихоокеанских островов. И чем более эмоциональный план торжествует над идеографическим бытием слова,

тем более общей становится выразительность. Эта звуковая часть речи действительно обнаруживает, как и следовало ожидать, огромную общность с музыкой — с непосредственным языком звуков, каким она в сущности и является, и, подобно этому последнему, отличается значительной общностью, приближается к типу „всемирного“ языка. Эмоциональность речи в своей более глубокой сущности стоит в прямой связи с эмоциональностью вообще человека и способами ее выражения. Она — часть „выразительного человека“ в целом. Выразительный человек состоит из своих жестов и своей речи. Мы могли бы даже сказать, что речь есть частный случай жеста, если угодно, это — жест рта, языка и дыхательных органов. И так же как таинственная и пока еще почти не исследована связь между психической эмоцией и выражением ее в жесте, так же мало изучена область связи эмоции, как психического феномена, со звуком, издаваемым человеком. Для меня одно несомненно и ясно, — что эта связь имеет первичный физиологический характер, что и объясняет ее несравненную общность не только у разных человеческих рас, но даже у человека вместе с ближайшими к нему животными. Почти одними и теми же звуками, очевидно, вызываемыми одними и теми же или аналогичными физиологическими связями, выражают свои эмоции и человек, и зверь, разница только в степени дифференциации, и она тоже стоит в связи с разницей физиологической организации. Эмоциональная выразительность музыки в ее чистом виде есть несомненно тоже не что иное, как аналог этой первичной физиологической выразительности (о ней более подробная речь впереди): мы стилизуем в музыке элементы физиологической экспрессии, выраженные в тех же формах звуковых интонаций. Несомненно, что в этой способности человека именно звуком выражать свои эмоции, в этом включении звука в „выразительного человека“ и заключается принципиальная разница в системе выразительности в искусствах, связанных со звуком (поэзия, литература, музыка), и в искусствах, со звуком не связанных (живопись, архитектура). В последних выразительность совершенно иной породы, которая в сущности только „метафорически“ может быть именована таковою. Речь — один из наших выразительных жестов: мы словом, мы звуком действительно импульсивно и физиологично выражаем наше внутреннее психическое состояние, а светом, цветом и формой, вне нас лежащей, мы можем выражать только метафорически, по аналогии.

(Я считаю, что вся магия художественного слова есть явление, относящееся к области „музыки речи“. Магия эта обусловлена не чем иным, как подсознательным, полуфизиологическим даже, воздействием звуковой природы речевых звуков в их ритмической упорядоченности, усиливающей их действительность. Звук в высшей степени обладает способностью воздействовать на подсознательную область, на хаотический мир „ночной души“. Благодаря этому явлению столько раз появлялись эстетические и философские си-

стемы, ставившие музыку в некоторое экстерриториальное положение по отношению к иным искусствам. Благодаря своей магической, ритмизированной звуковой стихии, поэзия стала языком богов—звание, которое не заслужила простая речь, награжденная тем не менее всеми признаками „идеографического бытия“. Именно музыка речи прибавляет к речи ее магическое воздействие, ее таинственную власть над душами людей. В ритмах речи, в интонациях речи, в динамизме речи, одним словом, в музыке речи кроется тайна поэтической мощи и магии слова.)

Казалось бы, судя по всему предыдущему, по этой сравнительной расценке областей идеографии и музыки в явлении слова, в которой я, как музыкант, старался быть по возможности беспристрастным в сторону идеографии,—казалось бы, что все-таки область „музыки речи“, особенно когда дело касается явления художественной речи, непомерно, исключительно преобладает над идеографической сущностью. Мало того, что кажется, будто все таинственное, стихийное, творческое, магическое, вся область эмоций, ритмов, выразительности, благозвучия—все, чем слово прельщает и побеждает, отходит в ведение „музыки речи“,—еще оказывается, как я уже упоминал, что мы можем пожертвовать вовсе областью идеографии и мы не лишаемся речи как таковой, мы только создаем таинственную ангелололию—неведомый язык небес, которым начинали говорить пророки в экстатическом озарении, или мы получаем заумный язык футуристической мысли, но мы определенно лишаемся всякой речи, если мы отринем область звучания. Казалось бы, судя по этому, что музыка речи составляет, по крайней мере в области художественного слова, сферу „преимущественную“, а на долю идеографического бытия приходится только незначительный уголок, тем более незначительный, что даже в нем, даже в самых „прозаических“ явлениях слова, как оказывается, немислимо обойтись без некоторой порции „музыки речи“. Самая прозаическая проза немислима без некоторого участия элемента музыкальности, без него она делается нестерпимой и вся ее идеография—неспособной к усвоению читателем либо слушателем. Всякий знает, что значит читать книгу (хотя бы научную, т. е. не претендующую на художественный смысл, на „магию“ звуков), если она написана языком „корявым“, неудобоваримым. А ведь эти последние свойства—не более как отрицательные характеристики явления „отсутствия музыки речи“ в данном произведении. Итак, первое впечатление таково, что в речи музыка речи—это главное или во всяком случае нечто, занимающее большее место, чем идеографическая часть.

Тем не менее объективность требует указания на ряд фактов, противоречащих этому выводу. Прежде всего оказывается, что художественная практика слова сильно суживает область применения всей необъятной магии звуков в речи,—суживает, часто того сама не подозревая. Ведь надо помнить, что творец художественного слова всецело лишен возможности точно зафиксировать пол-

ностью тот „звуковой образ“, который ему грезится в творческом видении. Поэт, писатель—он только записывает слова, а не звуки, он не определяет точно, и ему и в голову не приходит даже самая возможность точно определить звук выше интонации, темпы, т. е. как раз самое „магическое“ в слове (Он милостиво предоставляет всю эту магическую область тому, кто произнесет его произведение: актеру, декламатору, наконец, частному индивидуальному воображению любого читающего. Что такое „залесь с слова“? Это не более как фиксировка типов звуков (гласных — согласных), это иногда приблизительная фиксировка творческого образа ритмов (распределение стиха по строфам и строкам)— все остальное: интонации, и мелодии речи, и точная ритмическая сущность, предоставляется интуиции говорящего, произносящего и его догадке „по смыслу“ написанного. От этого добровольного отказа художника слова от всей широты его творческой области вытекает следствие—расслоение единого искусства слова на два искусства—творческое и исполнительское на сочинительство (поэзию, литературу) и на декламацию (произнесение, чтение). И в первое попадает только незначительная часть, некий минимум „музыки речи“, все остальное перетекает в область свободной импровизации, т. е. попросту в область неопределенных вдохновений и интуиций. Это стало до такой степени привычным, что поэты даже удивляются, когда говорят, что может быть нечто иное, что может быть такое положение, что поэт должен будет сочинять не только слова своих произведений, но и их интонации, но и, если так сказать, их произнесение. Это не наше дело—скажут многие. И таков „академический“ взгляд, взгляд старого искусства. Повидимому, под напором событий и художественной действительности он начинает поддаться и уступать место иным взглядам.

Во всяком случае немисливо, говоря о некотором искусстве, игнорировать мнение художников этого самого искусства. Поэтому, говоря о речи и даже о музыке речи, немисливо игнорировать поэтов, хотя бы последние (как это часто бывает) не имели никакого сознания ни в области музыки вообще, ни в частности в области музыки речи, о к ей многие из них вовсе и не подозревают. Я опять таки не могу не указать тут на интересный феномен крайней „немузыкальности“ многих поэтов, даже выдающихся. Если имена наших современников Кузьмина и Бальмонта говорят в пользу музыкальной одаренности поэта, как такового, то на другой стороне имеются не менее веские имена В. Брюсова или хотя бы пример Т. Готье, считавшего музыку „неприятным шумом, за который к тому же приходится дорого платить“.

Я не скрою, что именно этот психо-тологический факт заставлял меня сильно задуматься над музыкальной стихией слова и над ее сущностью. Если возможно „великое“, даже, допустим, просто „талантливое“ творчество в этой области, творчество, таковым признаваемое и самими поэтами и миром—и притом творчество, во-первых, „немузыкального“ человека и, во-вторых, само

маломузыкальное, то не ясно ли, что надо несколько пересмотреть принципы слозесной музыкальности и во всяком случае признать за музыкой в слове и, если угодно, за „музыкой слова“ какое-то более второстепенное значение, чем могло бы показаться с первого раза.

Прежде всего тут обращает внимание тот факт, что некоторый „минимум“ музыкальности, конечно, нужен и необходим. Это — метрический минимум. Конечно, поэту нужна совершенно не та музыкальность, как музыканту, гораздо меньшая, гораздо более первобытная. Ему надо различать ритмические (метрические) образования, ему надо постигать (хотя это уже не обязательно) интуитивно тембровые различия, чтобы издавать музыку отдельных звуков стиха. Но все же главным образом в распоряжении поэта остается область „идеографии“ слова и ритмов в этой плоскости. Все-таки большинство, огромное большинство поэтов были в сущности на 90% идеографами и на 10% только магами звуковой стихии. Именно этим обстоятельством объясняется таинственный на первый взгляд факт музыкальной неодаренности поэтов. Им при их практике, при их подходе к слову и не требовалось музыкальности в такой степени. Она не мешала, коль скоро она являлась, но и без нее, с самыми примитивными ее формами, с формами, имеющимися в наличии почти у всех людей, можно было творить и творить даже талантливо, ибо план этого творчества — не столько звуковой (звуковой он скорее по необходимости), сколько идеографический. Взгляд на поэзию, как на нечто неминуемо „осмысленное“, как на нечто требующее в первую голову возможности „понимания“, восприятия словесной символики, а уже на втором плане — восприятия таинственного языка звуков, оказывается более прочным. И факты показывают, что он и в действительности (что бы ни говорили теоретики и „новаторы“) более распространен. От художественной речи большинство требует некоего минимума музыки речи. По чем более задание поэта в области дионисийского проникновения из упорядоченной области символической идеографии, умопостигаемой сущности поэзии — в мир магии звуков, в мир „непостижного“, в план слов неизреченных, тем большую музыкальность требует слово от поэта. И не даром мы видим, что те поэты, которые в природе своей мало имеют контакта с музыкальностью, неминуемо владают в „академическое“ мирозерцание, становящиеся формальными метристами, архитекторами поэзии, слагателями меднокочаных ритмов, и хотя бы начинали символистами, кончают в ином мирозерцании (Брюсов), и понятна скорбь тех из „музыкальных“ поэтов, которые в этом фантоме начинают видеть измену магической сущности поэзии, промсну венца теурга — мага, заклинателя и тайноведа — на венок умопостигающего „излагателя“ фактов и мыслей.

Я очень далек от мысли преуменьшать значение идеографической части слова. Напротив, я думаю, что она несомненно и в ху-

дожественном слове фактически должна преобладать. Иначе мы бы имели уже не поэзию, а музыку. Но поэзия тем и поэзия, что она не музыка. Она должна чем-то отличаться. У ней есть общий звуковой план воздействия с музыкой, но у ней есть еще нечто, и это нечто—символика слов. Из этой символики слов создаются свои ритмы. Художественное творение заключается в ритмическом преодолении всех слагающих данной области. В музыке надо ритмически преодолеть, ритмически использовать все многообразие звуков, высоты их, тембры, силу, длительность. В поэзии мы должны использовать ритмически прежде всего то, что стилизует поэзию от музыки, т.-е. символику слов (идеографию) и потом уже музыкальные звуковые элементы. Если какой-либо элемент в области, прикосновенной данному искусству, окажется „неиспользованным“, непретворенным ритмически, то мы ощущаем некоторую недостаточность творения. Иногда это умышленное частичное неиспользование есть не что иное, как мудрое самоограничение художника (например, камерная музыка или музыка для фортепиано, в коей не используется многообразие возможных звуковых раскрасок), но в каждом искусстве есть область, которой нельзя поступаться без риска впасть в нечто нехудожественное. В музыке, например, ясно, что нельзя поступиться элементом высоты звуков или элементом их разной длительности—получится не искусство. В поэзии, возможно, таким планом, который обуславливает бытие творчества в этой сфере, развитие которого в той или иной степени неминуемо, является идеография. Поэзия, должно быть, только тогда поэзия, когда в ней есть некий минимум идеографии. Не от того ли так печальны все опыты „заумного языка“, действительно совершенно аналогичные, напр., музыке на одном барабане, музыке „без высот“? А уже когда эта первичная стихия давнего искусства является использованной, то уже можно его расцветивать иными, ему же свойственными стихиями. Область музыки речи необъятна, и она может быть необъятно использована в поэзии. Но поэзия должна в первую очередь ритмически использовать идеографию слова, а затем уже „музыку его“, так же как музыка должна сперва использовать ритмически звуковые высоты и длительности, а потом уже тембры.

Вот это соображение заставляет несколько изменить первоначально намечавшийся контур чрезвычайной значимости „музыки“ в области речи. Оно же объясняет то, почему поэты могут быть не музыкальны, оставаясь поэтами. Исторически несомненно, что музыкальная стихия речи, ее магичность и ее эмоциональность убывает вообще на протяжении человеческой культуры. Слово первобытного человека несравненно музыкальнее вообще во всех отношениях, даже в самой своей звучности, чем слово человека цивилизованного. История развития языка есть история его постепенного обеззвучивания, постепенной атрофии в нем музыки. Достаточно сравнить речь дикаря и речь культурного „американца“.

чтобы понять, как мало осталось от богатой красками, разнообразием звуков, от насыщенной эмоцией речи первобытного человека—в сухой, схематической, обеззвученной, с сохранившимися какими-то намеками на звуки вместо самих ясных и четких звуков речи культурного человека. Нации наиболее цивилизованные—они же самые беззвучно говорящие (англичане, американцы). Слово имеет тенденцию умножать свое идеографическое значение, уменьшая свое музыкально-магическое действие. По всей вероятности, если бы не поэты и не художники речи, то речь давно бы обратилась в одни звуковые схемы и лишилась бы вовсе звукового значения. Существование художественного слова и присутствие музыкальности в самой нации несколько умедляет процесс схематизации слова, которая достигает высшего напряжения в нациях немусикальных (англо-саксы). Уже это одно заставляет отнестись осторожно к звуковой стихии слова и к предоставлению ей в искусстве слова слишком важного значения. Ведь не надо забывать (в последующем я постараюсь это выяснить подробнее), что самый звук речи, как бы музыкальна она ни была, все-таки есть только звуковой намек сравнительно с звуком музыки, что он есть все-таки некая звуковая схема, и не хочет быть иным—звук речи есть условный звук, а звук музыки—абсолютный звук. В историческом ходе культуры все дифференцируется: и нет сомнения, что магическая сущность звука, как такового, все-таки истории ей передается в мир музыки, а мир слова постепенно, медленно, но упорно лишается своих магических слагающих, оставляя за собой неограниченное расширение идеографических возможностей и того, что именуется обогащением и детализацией понятий, выраженных в слове.

Сказанное заставляет меня признать, что предмет моего исследования все же не есть нечто для искусства слова стоящее на первом ранге важности. Его роль приблизительно такова, как роль тембурологии (учения о звуковых колоритах) в музыке. Тем не менее я считаю эту задачу все же чрезвычайно интересной для тех, кто вообще любит слово. Она особенно интересна именно в перспективе некоторых будущих возможностей. Ведь если до сих пор не были использованы все музыкальные ресурсы речи, благодаря ряду условий и исторических причин, то тем не менее они могут еще быть использованы. Музыка речи, которая в поэзии до сих пор играла прикладную, второстепенную роль (настолько, что от поэта, как я выяснил, вовсе даже не требовалось обязательно „музыкальности“), аналогично, как от музыканта-композитора можно и не требовать одаренности в области колоритов, и история музыки знает примеры подобных музыкантов, гениальных, но не использовавших многообразие тембров музыки (Шопен, Шуман, на наших глазах Метнер и др.)—эта самая музыка речи может получить в будущем искусстве огромное развитие: и уже до известной степени потребовать от поэтов соответствующей одарен-

ности, а в связи с этим и соответствующей сознательности в области чисто-звуковых соотношений в слове.

Замечивая эту главу, я хотел бы указать еще на одно обстоятельство, чрезвычайно любопытное и проливающее некоторый свет на особое положение поэзии среди иных искусств. Дело касается того тонкого ощущения при восприятии всякого искусства, которое заключается в неминуемом ассоциировании всякому художественному образу иных образов из мира других восприятий. Я, например, слушаю музыку, и она во мне пробуждает всегда и неизменно различные ассоциированные образы зрительного, светового или иногда осязательного, часто „обонятельного“ плана. Обратное, при созерцании хотя бы картины появляются ассоциации из области ощущений звука, слышишь как бы музыку, соответствующую этой картине, ее краскам, ее ритмам. Эта область ассоциации обнимает и ощущения и идеи. Мы часто ловим себя на том, что данное произведение искусства в нас вызывает „мысль“ о том-то или о том-то. Этот мир ассоциаций неуловим и таинственен. Я вряд ли ошибусь, сказав, что именно его присутствие сообщает большую часть обаяния художественному восприятию. В своих прежних работах по эстетике я упоминал про этот мир и назвал его „астральным телом“ или „аурой“ художественного произведения. Я считаю, что художественное произведение „включает“ в себя этот мир ассоциаций мир неуловимый и многообразный, меняющийся от одного воспринимающего к другому, что художественное произведение не состоит только из своей собственной сущности и простирается в стороны всех иных искусств. Музыка имеет эту ауру в области слова, в области светов, запахов, форм и образов, живопись — в области звуков и ароматов и т. д., вообще каждое искусство — в сферах ощущений, не затронутых именно этим искусством. Ороги творения глубоко заходят в иные области нашей психики, и полное восприятие не заключается в том, что я воспринимаю только одни звуки симфонии или поэмы, а и в том, что я воспринимаю всю эту „ауру“, всю эту совокупность многообразных ассоциаций. В этом смысле всякое произведение синтетично, является соединением всех искусств. И чем оно гениальнее, тем страннее его аура, его астральное тело. Я, при моих наблюдениях этого астрала творений, констатировал некоторый закон, который до известной степени примирняет представление об „индивидуальности“ всех этих ассоциаций, об их „автономности“ с гетерономностью общего впечатления от произведения, с гетерономностью „оценки“. Дело в том, что некоторая общность законов ритма во всех областях восприятия производит то, что образы, вызываемые произведением, как бы они различны у разных лиц ни были, сопоставляются между собою в ритмическом порядке, обусловленном основным ритмом самого произведения. И потому, раз художественен ритм самой основной сущности произведения (напр., ритм звуков в музыкальном про-

изведении), то тем самым будет художественно и ритмическое сопоставление всех этих ассоцированных образов. Я, другой, третий могут видеть из этой ауры творения самые разные элементы, но сопоставление их во времени и пространстве, обусловленное ритмом самого творения, будет всегда художественно. Поэтому симфония образов, навеваемая какой-либо звуковой симфонией, будет при всех прочих условиях конгениальна самой звуковой симфонии, хотя ее слагающие образы могут быть у разных лиц различны. Я думаю, что большая часть произведения лежит в его ауре, а не в нем самом, и в этом убеждает в описании творческого процесса у большинства гениев. Только самые незначительные по достоинству произведения искусства исчерпываются их собственной сущностью, как таковых.

Вот по отношению к поэзии вопрос об этом: астрале или ауре усложняется. Дело в том, что поэзия и художественное слово вообще, владеющее аппаратом символизации идей и образов в слове, тем самым как бы реализует в самом произведении некоторую часть своей ауры. То, что в музыке только „представляется“ и каждому по своему, то в поэзии часто „обозначается“ более или менее (но всегда более, чем в иных искусствах) точным словом или последованием слов. Это, с одной стороны, неограниченно усиливает художественное слово, как искусство: оно обладает единственно полной определительностью идей и образов; с другой стороны, оно сильно сокращает ауру творения, т. е. область того, что так или иначе „не включено“ в самый образ творения. Часть функций ауры художественное слово берет на себя, на свою „идеографию“. В сущности, в поэзии „аура“ распространяется только от „музыки речи“, а не от идеографии речи. Последняя лишена ауры, или, точнее, она сама есть своя аура, она все предвидит в самой своей символике. И чем меньше значения имеет идеографическая часть, тем более значения получает аура музыкальной части речи. Отсюда делается ясным прежде всего особое положение художественного слова среди прочих искусств. Оно имеет всегда ауру более определенную и менее подверженную индивидуальным колебаниям, чем какое угодно иное произведение. Быть может, эта необычная и исключительная устойчивость восприятия ауры — восприятия, интуитивно, хотя бы и несознательно, общего почти всем, — обуславливает ту сравнительную „небрежность“, которую поэзия до сих пор обнаруживала по отношению к „музыке речи“, в нее включенной. Как на велика „импровизационная область“ в поэзии, как на значительны индивидуальные колебания музыкально-речевой стороны при переходе от одного исполнителя к другому, — все это искупается тем, что, несмотря на все это, аура, т. е. самое интимное, самое подлинное в художественном восприятии от произведения художественного слова, остается бесконечно более устойчивую, чем в той самой музыке, которую мы в начале книги привели как пример наиболее совершенного искусства в отношении осознания своих составляющих элементов.

II. Анализ звуков речи.

Исследование явления прежде всего должно опираться на известную степень ориентировки в элементах этого явления. Нельзя говорить о музыке речи, тем более изучать ее, не имея достаточно точного представления о самих звуках речи, об их свойствах, качествах, об их взаимоотношениях, не умея в них ориентироваться путем установления точной номенклатуры. Попавши в звуковой „рай“ и изумившись, подобно первобытному человеку, разнообразию феноменов, там встреченных, исследователь должен, как Адам, прежде всего начать с „именования“ явлений.

Но что же это будет такое? Не будет ли это не чем иным, как уже давно известной наукой о речи, не будет ли это уже давно изученной речевой „фонетикой“. Ведь всякому школьнику известно (или, по крайней мере, должно быть известно) разделение звуков речи на гласные, согласные и полугласные, некоторые законы преобразования этих звуков, их сочетания в слоги и прочее, номенклатура звуков. Что же, собственно говоря, прибавляет настоящее исследование ко всему этому?

Я думаю, что, несмотря на древность науки о речевых звуках, часть которой проходит даже в элементарных грамматиках, тем не менее наш чисто „музыкальный“ звуковой подход к этим же самым явлениям должен отличаться и в процессе, и в результате. Не „филологически“, не с точки зрения простых отличий явлений мы подходим и даже не только с точки зрения акустически музыкальной. Мы интересуемся несравненно более живым знанием о звуковой природе речи, чем то, которым довольствуется всякая филологическая фонетика. Поэтому не надо удивляться, если наша терминология, наши классификационные подходы к этим явлениям и в результате всего наши выводы окажутся в существенном различны от того, что в этом мире общепринято и даже стало прочной традицией, вылилось в какие-то твердые схемы, по которым у обычного исследователя языка мысль уже привычно течет.

Но я не скрываю от себя и от других чрезвычайной сложности задачи. Именно, поставленная во всей звуковой широте, во всем своем музыкальном объеме, задача осознания речевых звуков оказывается необъемлемой. Трудность умножается от существования

тех теоретических схем, которые уже свили в науке прочное гнездо, от уже принятых номенклатур, принятых классификаций. Многие придется разрушить, многое остается более или менее пригодным. В общем же приходится более или менее все создавать заново, в соответствии с нашим „музыкальным“ подходом к явлению.

Специфическая трудность создается в области „обозначений“, в области фиксации звуковых явлений речи. Здесь невозможно быть „новатором“, слишком крепка традиция. Но анализирующему взору ясно, на какой степени примитивности стоит проблема обозначения речевых звуков, какую ничтожную часть явления они способны обозначить. Нет сомнения в том, что все те недостатки, существенные и органические промахи, которыми страдала и страдает до сих пор филологическая фонетика, именно обусловлены тем, что реальное явление речевого звука смешивалось со схемой звука, изображенной условным символом буквы алфавита. Аналитическая мысль имела упор только в буквах, а не в самих звуках. Но буква есть обозначение только очень небольшой области звукового явления, она записывает, фиксирует в условном знаке только тембровую окраску, не касаясь ни силы, ни высоты звука, т.-е. ни динамической природы звука, ни интонационной его окраски, ни длительности звука, т.-е. метрической его природы. И более того, даже самое означение буквой тембра очень приблизительно, очень неточно. Буква алфавита обозначает не видовое явление звука, а некоторое родовое явление, некоторую условно об'единенную группу подобных звучаний. Буква намечает класс тембров, в некотором отношении подобных, она не может означить ни промежуточных различий, ни даже многих разветвлений основного типа звучания. Буквенный характер принятого до сих пор звукового анализа, некоторое, быть может невольное, отрешение от подлинной реальной природы звука речи было причиной того, что ряд явлений, именно те самые, кои в букве не могли быть зафиксированы, как-то: длительность звука, его сила, его высота, — все это выпало из поля сознания и все не стало достоянием исследования о звуках речи. Филологическая фонетика таким образом оказалась очень односторонней наукой о своем предмете и, что особенно странно, долго вовсе не замечала этой своей односторонности.

Недостаточный характер буквенного обозначения, правда, бросался слишком в глаза, чтобы на нем филологическая мысль не могла остановиться. В произведениях филологов более позднего времени мы часто встречаемся с введением некоторых условных новых „буквоподобных“ звучаний для передачи некоторых либо более тонких различий звуковой окраски, либо для обозначения хотя бы некоторых метродинамических нюансов речи¹⁾. Эти условные символы перешли от филологов и в практику теоретиков поэтической речи. Но вряд ли я ошибусь, сказав, что, во-первых.

¹⁾ Сюда относятся, напр., означения акцентов разной силы. знаков относительной тяжести звуков.

все это было слишком мало, нерешительно, робко, неуверенно (быть может потому, что исходило от людей, вообще мало знакомых со звуком, как явлением), а, во-вторых, это было слишком примитивно и если вносило корректив в некоторые области осознания речевого звука, то не могло быть и речи о том, чтобы все эти мероприятия могли поставить вопрос на прочную аналитическую и исследовательскую почву.

Итак, на эту задачу прежде всякого изучения состоит в некотором „изобретении“, в некотором способе „означения“ тех звуковых явлений, которые мы способны рассмотреть в неограниченном мире речевых звуков. Мы должны одновременно изобретать и слова для их обозначения (задача „номенклатурная“, которая есть практический базис всякой науки), и знаки для их сокращенного, символического указания, полюбные, напр., знакам алфавита (задача „семейнографическая“). Лишь тогда, когда подобный аппарат обозначений изобретен, можно приступать к изучению с полным спокойствием и уверенностью, что даже мелкие явления звуковой стихии от нашего аналитического взора не ускользнут, и наши выводы и уловленные закономерности явлений не будут случайными выводами, как это часто бывало до сих пор.

Исследование звуковой природы отдельных речевых звуков, конечно, всего естественнее производить, учитывая те основные четыре координаты, в которых пребывает всевозможное многообразие каких угодно звуков. Эти координаты следующие:

1. Сила звука, т.-е. физически — амплитуда звукового колебания, физиологически — некоторая определенная функция энергии колебания.

2. Длительность звука, т.-е. его временная протяженность, при чем предполагается, что качества звука более рельефные (звуковая окраска или тембр и высота, см. далее) при этом остаются неизменными, сила же может меняться.

3. Высота звука, которая физически есть число колебаний в единицу времени, а психологически представляет одно из наиболее сильных отличий звуков между собою.

4. Тембр, или звуковая окраска, физически зависящая от соотношения верхних обертонов звука или от „формы“ колебания (звуковой кривой).

Из этих четырех координатных делений, классифицирующих все звуковое явление на четыре крупных естественных группы, две последние имеют в нашем психическом восприятии звука особое значение в смысле именно „звукового различия“. Мы говорим обычно и непроизвольно про звуки разной высоты, как про „разные“ звуки; то же, хотя и не в такой чистой форме, нами говорится про звуки разных тембров (напр., звуки разных инструментов или про разные „гласные“ речи) — мы их тоже мыслим и означаем, как „разные“ звуки. Но когда дело идет о звуках разной силы или разной длительности (первые две координатные группы), то мы не склонны придавать им такого „суще-

ственного", почти качественного, различия, а различие только количественное — мы говорим тогда: „тот же звук, но иной силы, или тот же звук, но более длительный". Понятие звукового тождества применяется нами только к звукам, у которых совпадают координаты тембра и высоты.

Из специфически „речевых явлений" в первую группу войдут все явления речевой динамики — усиления, ослабления силы произнесения, и все явления звуковой акцентуации в прежнем значении этого слова („ритмики" по терминологии некоторых). Во вторую группу (длительности) войдут все явления метрической области — распределения звуков во времени, паузы и проч. Третья группа обнимает все, что относится к „интонациям" речи, и, наконец, четвертая группа включает в себе явления звуковых различий (гласности — согласности, типы звуковых тембров, в художественной речи — теория рифмы и проч.).

Первую группу мы назовем областью явлений динамических, вторую — областью явлений метрических, третью — интонационных и четвертую — тембровых. Я сейчас указываю на эту терминологию, от которой не отступаю в настоящем произведении, потому что считаю устойчивость терминологии первым условием определенности какого бы то ни было дела. Можно спорить и соглашаться о вещах и понятиях только после того, как общность терминологии спорящих или соглашающихся твердо установлена. Сейчас же я особенно наираю на это обстоятельство именно по той причине, что как раз в области явлений слова терминология уже запуталась, и уже множество разных явлений именуется одними и теми же терминами, так же как и, наоборот, разные термины означают часто одно явление. Я вовсе не намерен вступать в специфическую терминологическую полемику ни с кем, ибо считаю этот вид полемики наименее интересным и обоснованным. Очень возможно, и я заранее соглашаюсь, что многие из предложенных терминов будут не всегда удачны и потребуют со временем изменения. Но важно установить модуль пользования ими в настоящем сочинении. По отношению к указанным четырем группам координат, как и по отношению к остальным терминологическим основаниям, в данной работе употребленным, я буду всегда применять только всегда одно и то же содержание понятия, в них включенного.

Примечание. В особенности сказанное относится к термину „метрический", многократно использованному в области теории речевых и особенно художественно-речевых явлений. Игнорируя временно все иные содержания термина „метрический", я придаю ему только значение „временной емкости" звука в речи, продолжительности занимаемого звуком или звуками времени, совершенно исключая из него всякое содержание „динамизма" или интонации, которые отойдут в соответствующие термины. В связи с этим по данной терминологии теории длительностей слогов в стихе есть метрическая теория, и я умышленно к ней, как к тиковой, не применяю обозначения „ритмический", который в моей терминологии имеет несравненно более широкое и сложное содержание понятия, о чем будет речь впереди.

Изучение речевых звуков в этих четырех естественных границах представляется нам прежде всего чисто-формальным. Мы должны установить пределы изменений звуков речи по этим четырем координатам, усмотреть, какие границы тут допускаются самым понятием речи, напр., какие звуковые силы или длительно-сти допустимы без того, чтобы речь не переставала быть речью, какие тембры тоже включены в понятие речи. Попутно небезынтересно отметить сравнительные емкости тех же понятий и граней в музыке, т. е. провести известную параллель между природой звука в речи и природой звука в музыке, выяснить преимущества той или иной стороны и разнообразие их сравнительных ресурсов. Тут, при этом параллельном изучении и сравнении, мы немедленно наталкиваемся на идею о расширении понятия и объема представления о речи, с одной стороны, и о музыке—с другой. Нет сомнения, что и то и иное искусство, с одной стороны, мыслится нами, как нечто в его нынешнем положении, вечно, правда, меняющееся, но все же до некоторой степени привычным в виду сравнительно медленного темпа изменений. Мы включаем в содержание понятия речи те или иные признаки. То же и с музыкой. Но ясно становится, коль скоро мы начнем задумываться над этим предметом, что граница речи и грани музыки, как художественных планов, как неких идей художественного постижения мира, несравненно шире, чем то, что мы привыкли в них находить, исходя из реальной, уже явленной художественной практики. Речь есть нечто с первого взгляда для нас ясное и определенное, она имеет свои границы, после которых она перестает быть речью. Но сначала она перестает быть речью в нашем смысле слова. Она, если угодно, становится какою-то сверхречью, становится „гиперлалией“. Но она еще не перестает вовсе становиться речью в некотором более расширенном понятии слова. То же и с музыкой. Мы имеем сейчас музыку, как таковую, некоторый привычный комплекс образов и представлений, связанных с этим словом. Конечно, это не тот комплекс, какой был, например, у древнего грека. Но он преемственно вырос из него. Мы можем установить грани, переходя которые, музыка перестает быть музыкой прежнего смысла, оставаясь еще музыкой в более широком смысле—гипермузыкой, если угодно, музыкой будущего, по терминологии Рихарда Вагнера. Затем наступает грань, после которой речь даже расширенного смысла, гиперлалия уже перестает быть речью вообще, отчасти распыляясь в иных художественных планах, отчасти приводя к эстетическим контрверсам или антиномиям, которые неразрешимы по существу. И музыка имеет тоже некоторую предельную емкость своего содержания.

По отношению к музыке именно эта грань очень удалена. Музыка есть искусство, мало связанное с чем-либо иным, кроме физически звукового плана, который она может вместить во все его объеме (хотя пока еще далеко и не вмещает) и, с другой стороны, областью эмоционально-психической, которая есть в

сущности только стимулирующая творческий и восприимательный процесс и потому на ограничения вряд ли влияет. Мы по настоящему можем всю область ритмически-звуковую отнести к музыке в расширенном виде, включая в нее и музыку совершенно новых звуков и совершенно новых звучностей, например, „музыку шумов“. Музыка в самом широчайшем значении своего слова будет ритмически претворенной звуковой системой, но мы не в праве на нее налагать теоретические ограничения в виде пользования только определенными категориями звуков или звучностей. Но сама она себя ограничивает, как искусство, область ритмического претворения. То, что ритмически не претворено, то, что не ритмизировано, не может стать музыкой ни в каком смысле.

Со словом и речью дело обстоит не совсем так. Речь, помимо всего прочего, есть практический язык людских общений. Вопрос о том, когда речь перестает вовсе быть речью, гораздо сложнее вопроса о том, когда музыка делается „немузыкой“. Музыка вся заключена в область ритмизации и не выступает из нее без потери своего бытия. Речь же может быть и ритмизированной¹⁾ (художественной), может быть и не художественной, может выйти за грани ритмизации и не перестать быть речью, остаться языком общения людей, „может занять промежуточное положение, может быть „ритмизированной в некоторой степени“ (в сущности это последнее явление мы большею частью и наблюдаем). Редко можно встретить речь совершенно аритмическую во всех смыслах. Ритмический инстинкт человека, который заставляет его импульсивно экономить свою энергию и воспринимать, заставляет его свершать „наибольшее в наименьшем“ по мере своих сил и тем осуществлять хотя бы частичную ритмизацию своей речи. Мы не можем речь определить границами звуков, „ныне употребляемых“ в речи. Ибо кто знает законы развития языка и те звуки, которыми мы будем некогда говорить? Мы, как я уже сказал, не можем сказать, что речь кончается, где кончается идеография слова, где начинается одна звуковая симфония речевых элементов.

Более того, она не связана с несравненно более обширным и общим ритмическим планом. Что же ее определяет? Быть может, произнесение ее человеком, сопричастность ее человеческому организму и его эмоции и его мысли? Но разве немисливо себе представлять некий инструмент, говорящий языком бесконечно более мощным, чем человеческий, но все же „членораздельным“ и

¹⁾ Слова „ритмически“ и „ритмизированный“ тут понимаются исключительно в том расширенном смысле, в каком им определение дано в главе о „ритме“. Поэтому толкование этого места в смыслах прежних я просил бы не производить. Ритм есть упорядочение явлений данной области при соблюдении принципа наименьшего действия. Ритм есть принцип и одновременно модус достижения „наибольшего в наименьшем“ и обусловливает художественность явления. От мельчайших сопоставлений звуковых динамических и метрических элементов и до самых крупных „форм“ музыки и слов — все это „явления“ ритма.

осмысленным? Ведь даже граммофон „говорит“, несомненно „говори́т“. Современная наука и техника в состоянии построить инструменты „глаголющие“ и наверно скоро их построят. Итак, границы понятия речь в о о б щ е оказываются чрезвычайно расплывчатыми. И на этом в просе стояло бы остановиться подробнее, если бы он не имел только косвенного отношения к нашему предмету. Мы принуждены, в виду такого неограниченного пространства, занимаемого понятием „речи“, его сами практически ограничить хотя бы эмпирически и кустарным способом, именно включением в него принципа „членораздельности“, как характерного признака. Оказывается, что при всех своих мутациях, при всех самых фантастических планах футуристического пошиба, касающихся проблематики речи, в ней всегда неизменно сохраняется некоторый „инвариант“, заключающийся в специфическом чередовании „тембров“ гласных и согласных, в „слоговой“ структуре, вообще в признаках типично „морфологических“. Я все-таки думаю, что объем понятия речи нельзя оценивать иначе, как исходя из явления речи „естественной“, т. е. принадлежащей человеку и им произносимой и ему служащей средством „общения“. Стало быть, идеографическая природа речи все же должна быть признана хотя бы вспомогательным основным признаком, равно как и связанность речи с организмом человека. Если мы и можем представить себе речь „алогическую“, речь „заумную“, чисто-звуковую, если мы можем себе вообразить речь, произносимую не человеком, а каким-то глаголющим инструментом, то все же это—явления „производные“, которые мы признаем речевыми только постольку, поскольку они освещаются светом понятия настоящей человеческой речи. Мы говорим об этих явлениях, как о „речи“, до известной степени метафорически; мы должны были бы говорить, что „граммофон“ „как бы“ говорит, а не просто говорит, что „ангелолалая“ есть „как бы“ речь, а не речь на самом деле. Только тогда, при этом предельном ограничении, мы сможем несколько очертить неопределенные прежде грани речи, как понятия, и тем уяснить самое содержание этого понятия.

Динамический план речевых звуков. Границы речевой динамики поневоле очень тесны в виду связанности речи с органом человека. Чрезвычайно тихо всецело попадают в область речевых элементов (тончайший шопот), но верхний предел ограничен способностью человека к извлечению сильных звуков и этот предел очень невелик. Не может быть никакого сравнения с музыкой в этом отношении. Музыка, практически тоже ограниченная динамикой употребительных в ней инструментов, все же даже теперь, практически, имеет возможность к извлечению чрезвычайно сильных звучаний, не говоря уже о теоретических перспективах, которые в буквальном смысле слова являются неограниченными. Проблема—довольно модная в настоящее время—о „громкозвучащих инструментах“, конечно, в виде некоторого расширения обы-

денного понятия речи, может быть приложена и к речевым звукам. Во всяком случае, в виде некоторой эстетической возможности я мыслю специальные инструменты, говорящие с силою, недостижимою ни на каком человеческом органе, своего рода „верихонские гласы“. Они могли бы быть чрезвычайно сильным эмоциональным художественным средством воздействия. К числу естественных усилителей человеческой способности к динамике речи надо отнести и рупоры, употреблявшиеся уже в художественной практике, но сфера их применения довольно узка.

Не подлежит сомнению, что способность к динамической нюансировке в сильной степени зависит от тембровой характеристики звука—от того, что именуется его типом—гласностью и согласностью. Некоторые звуковые типы (напр., звуки типа „а“ или „и“, отчасти „е“) обладают в этом отношении преимущественной способностью к сильному звукоизвлечению и одновременно большой гибкостью—способностью тоньше нюансировать. Из согласных к этому разряду „нюансирующих“ тонко можно отнести, например, свистящие и шипящие типы звуков, которые могут быть произнесены и очень сильно, резко и очень тихо. Другие гласные (напр., типы „у“, отчасти „о“, в более сильной степени немецкая гласная „ü“) способны только к звучанию в умеренной либо слабой степени. Всё так именуемые „иотированные“ гласные в сущности никогда не могут звучать „сильно“, как таковые, они звучат сильно лишь в качестве той гласной, „которую иотируют“. Так, например, при громком произнесении звука „я“ громко будет звучать только „а“.

Согласные большей частью вовсе не обладают способностью к сильному произнесению. В некоторой степени это свойство присутствующее еще так называемым „звучным“ согласным, напр., типам „б“, „д“. Но самая краткость их звукового бытия не располагает их к сильному развитию динамизма.

Динамический план речи стоит в теснейшей связи с динамикой дыхания, которое неизменно предваряет и сопутствует какому угодно звуку. При извлечении сильного звука мы всегда соответственно сильно выдыхаем (или—реже—вдыхаем) воздух из наших легких. Более подробно об этом будет говорено в специальной главе о „дыхании речи“. Здесь же я укажу, что вся динамика речи может быть совершенно точно изображена схемой или диаграммой, в виде некоторой кривой, соответственная высота которой в данном месте пропорциональна силе звука. Этот графический метод, общепринятый в математике и в физике, настолько нагляден, что является самым лучшим средством динамической записи, т.е. разрешает одну из сторон той общей и фундаментальной в нашем вопросе проблемы, о которой я говорил вначале. Поэтому я в интересах точности и возможного незнакомства с этими схематическими изображениями лиц, заинтересованных в музыке речи, изложу этот принцип записи более подробно. Наша графика состоит в том, что отрезки, пропорциональные в р е м е н а м,

в течение которых свершается то или иное звуковое явление речи, мы откладываем на горизонтали, а в перпендикулярном направлении (на вертикали) в каждой точке этого условного, пространственно изображенного момента времени мы откладываем величины пропорциональные силе звука речи в данный момент. Таким образом каждой точке соответствует определенный момент времени и этому моменту—определенная сила звучания (пока еще независимо ни от каких иных качеств звука, тембра, высоты и проч.). Самые сильные звуки будут соответствовать местам высшего подъема кривой, самые тихие—моментам спуска, наконец, молчание будет характеризоваться полным „отсутствием“ кривой динамизма (табл. I, рис. 1, верхняя кривая).

Существуют довольно простые приборы, позволяющие эту самую динамическую кривую записывать непосредственно по живой речи. Эти „живые“ записи, конечно, могут играть очень большую роль в изучении теории явлений динамизма речи. И первая мысль о том, что именно на них надо базировать изучение и постановку всей теории. Но дальнейшая мысль несколько расхолаживает такое первичное отношение. Дело в том, что, конечно, как материал, эти записи поучительны и ценны. Но в них слишком много видового элемента явления, тогда как час, как и во всякой теории, тут интересуют явления родовые, явления типичные. Одно и то же по существу динамическое явление речи (напр., произнесение одного и того же стиха) может быть даже одним и тем же исполнителем произнесено слишком по-разному, и отдельная запись уже потому ничего не говорит для теории явления, что любая соседняя запись, как показывает опыт, слишком отличается от нее и в деталях и в целом. Только чисто-статистический метод наложения друг на друга чрезвычайно большого количества таких диаграмм-снимков живой речи, может дать некоторое понятие о родовом типе явления и дать возможность изучить не случайности частных фактов, а законы явления. Вот почему именно в отношении к изучению художественной речи, в которой закономерность еще более нужна и важна, диаграммы-снимки вряд ли могут сыграть большую роль. Скорее тут сыграет роль внимание к этой стороне явления и учетывание эстетических его слагающих. В процессе художественного осознания явления часто бывает самое важное—простое обращение внимания художника на данную сторону, которая ускользала ранее от сознания и от специфической интуиции внимания, сливаясь с окружающими явлениями. Я знаю по личной практике, как прояснялась эстетическая атмосфера многих лиц, связанных с областью „живого слова“, после простого указания на выделения элемента „динамизма“ из всех остальных элементов звукоречевой экспрессии (интонаций, удлинений и т. п.), с которыми все раньше сливалась в общую „экспрессивно-формирующую“ массу, и какие из этой проясненной атмосферы немедленно всплывали эстетические результаты. В связи с некоторой громоздкостью способа графических диаграмм динамизма, только

что изложенного, и с некоторой чрезмерной индивидуализацией в нем данного речевого факта в ущерб речевому явлению проистекает мое желание во многих случаях заменять его, несмотря на его большую „научность“, иным методом, более подобным музыкальному, именно способом постановки специальных знаков усиления („crescendo“) и ослабления звука („diminuendo“), а также отдельных указаний общего типа динамизма (*forte*, *piano*) в данном месте речевого течения. Я прибегаю к этому традиционному, музыкальной освященному типу обозначений не только потому, что, как музыканту, мне они знакомы, но и потому, что они действительно чрезвычайно удачно могут выразить тип явления, в то же время не касаясь и не предпрещая размера и самой возможности индивидуальных колебаний исполнения внутри этой схемы, заданной и очерченной этим знаком. Эти знаки динамизма дают некоторые грани, некоторые пределы, внутри которых пребывает и должно пребывать динамическое явление речи, но они не индивидуализируют его до крайности, не делают его частным случаем и позволяют интуиции каждого отдельного исполнителя или читателя за этими знаками и границами угадать скрытую в целом художественную истину, заключающуюся в угадании цельного ритма, цельной конфигурации всего явления.

В музыке так называемые „механические“ ноты разных пианол и в особенности инструмента типа „миньон“, точно записывающего фортепианную игру со всеми оттенками и воспроизводящую ее, совершенно подобны этой динамической кривой речевого течения.

Они совершенно так же „индивидуализируют“ момент данного исполнения в ущерб явлению в целом и потому непригодны для общего исследования, а только для индивидуального „видового“. Никакой композитор не согласится „предопределить“ с точностью „миньонной“ записи все оттенки, которые ему нужны в его творении. Он и не может этого сделать, потому что инстинктивно знает, что художественное целое проявляется только тогда, когда явлено ритмическое упорядочение исполнения. Минимальное изменение нюанса в одном месте, какоенибудь незаметное сокращение длительности одной ноты ведет уже к неминуемому изменению всех других звуков и по их силе и по их длительности, если только исполнитель хочет быть художественным. Ритм касается всей совокупности звуковых явлений музыки в данном произведении, и изменение в одном месте влечет за собою изменение в других. С другой стороны, нельзя ограничиться только одним ритмически продуманным и, так сказать, ритмически „разрешенным“ явлением данного произведения, — это было бы совершенно нелепым ограничением сущности самого произведения. Всякое музыкальное или поэтическое художественное произведение многогранно, оно не есть одно, оно — бесконечность, все время проявляемая в разных лицах. Одно исполнение никогда не похоже на другое, и это-то и хорошо, что это так, в этом-то и обаяние ис-

куства. Ни музыкант-композитор, ни поэт-художник не согласится из бесконечности миров, им созданных, сделать ограниченную конечность одного исполнения, данного исполнения. В этом великое преимущество временных искусств—поэзии, музыки, театра и танца и над живописью и архитектурой, застывшими в едином образе творения. Известная свобода импровизационной области есть преимущество этих искусств. Но надо опасаться, чтобы эта свобода не стала губельной для развития искусства. Мне кажется, что она близка к этому в поэзии, где чрезмерное отсутствие точности в записи ведет к атрофии ресурсов. Поэт и композитор знают, что хотя каждое исполнение и не похоже в частности на другое исполнение того же творения, но они все же образуют некое единство, и каждое из них тогда художественно, когда ритм внутри его осуществлен (знают все это, конечно, большинство только интуитивно, ибо и самая настоящая терминология совершенно нова и ранее не употреблялась). Потому художник-поэт и музыкант-композитор должны именно ценить те способы записи, которые позволяют, указывая общий тип нюансов исполнения, вводить в каждом индивидуальном исполнении те коррективы, без которых исполнение будет заперто в некоторую однократную „предписанность“ и тем самым утратит свой живой ритм, пульсацию и подвижное равновесие художественного организма. Я останавливаюсь на данном пункте, к которому придется еще не раз вернуться, именно потому, что предвижу всю его специфическую важность.

Таким образом, помимо основной „научной“ графики, помимо „динамической кривой“, можно еще употреблять скалу и символику динамических оттенков, заимствованную из музыкальной практики. И на практике эта музыкальная система означений часто оказывается удобной.

Речь, рассматриваемая в своем непрерывном течении с исключительной стороны динамики, представляется нам прежде всего явлением прерывным. В противоположность музыке, которая имеет в себе обычно известную связность звучаний, сперва кажется, что речь разделена на звучания, прерываемые отсутствием звуков. Кривая динамики являет нам (см. табл. I, рис. 1) вид опускающихся и поднимающихся волн, волны эти чрез определенные промежутки времени спадают на „нет“, обнаруживая отсутствие звучания. Более точный анализ показывает нам прежде всего, что далеко не всегда, как это можно было бы ожидать, эти моменты полного падения кривой соответствуют границам слов, моменту перехода от одного слова к иному. Оказывается, что нечто подобного. Более того, даже границы синтаксических образований, предложений, фраз, если только они не имеют характера реального „заключительного“ (точка), часто не сопровождаются полным исчезновением звука. Некоторый звуковой „остаток“ есть даже в знаках препинания, хотя и не всегда, и это очень часто зависит от индивидуальности произнесения. Вернее предположить, что и д е а л ь н ы й

ти и речевого звучания (т. е. то, что, собственно говоря, мы и должны иметь преимущественно в виду, ибо мы в конечном счете изучаем „музыку речи“, т. е. речь как художественный образ, и потому в наше рассмотрение только косвенно попадают могущие в жизни встретиться уродства и нелености индивидуальных произношений), тот тип, который интуитивно имеет в виду художник, творящий слово и словесную ткань, этот идеальный тип сравнительно резко должен сохранять звучание в гранях слов. Я предполагаю (и произведенные мною анализы и графики произнесенной „художественной“ речи отчасти меня в этом убеждают), что в идеальной речи грани слов отмечаются краткими, иногда почти незаметными спадениями (но не окончательными) кривой динамизма „на нет“, всегда имеют известный склон к спаданиям, парализуемый влиянием динамизма соседних слов и эмоциональными причинами. Что касается до „знаков препинания“, то они, несомненно, в идеальном речевом потоке должны всегда соединяться с прекращением звука, и сохранение его на практике почти у всех произносящих, по всей вероятности, надо отнести за счет „уродств“ и уподобить плохой фразировке на инструменте или, еще лучше, нажатию „педали“ на фортепиано не вовремя, вследствие чего смазывается и музыкальная фраза и гармония.

Итак, в идеальной речи динамическая кривая дает нам отзвуки границ слов в той или иной степени. Но эти отражения гораздо менее рельефны, чем можно было бы вообразить заранее „а priori“. Это только намеки на раздельность, но почти никогда полная раздельность. Слова в своем динамическом контуре текут непрерывной массой, совершенно подобной массе звуков в музыке, лишь изредка прерываясь паузами — моментами молчания — в знаках синтаксических границ или в эмоциональных моментах экспрессии.

Как уже говорено было выше, согласные звуки дают нам значительно меньший подъем кривой, значительно меньшую энергию динамизма и, как следствие, кривая вообще получается в высшей степени зубчатая — вырастающая у каждой гласной и так или иначе падающая почти к каждой согласной, за немногими исключениями (см. табл. I, рис. 1). Мы с гораздо большей легкостью по динамической кривой потому разбираем границы слогов, чем границы слов. Почти каждый слог составляет свою обособленную динамическую волну, ограниченную спуском и подъемом. Лишь в редких и почти всегда „эмоционально“ специфических случаях мы имеем подъем, совпадающий с согласной. Но я указываю на это обстоятельство просто во имя рассеяния того принятого мнения, что „ударение“ динамическое в речи всегда падает на гласную. Оно чаще падает на гласную, но это не мешает ему иногда упасть и на согласную.

Те точки динамической кривой, в которых мы наблюдаем ее поднятие, мы назовем динамическими центрами, или „динамическими акцентами“, речевого течения. В громадном большинстве случаев, как уже говорено, динамические акценты падают на гласные

речи, лишь в редких случаях на согласной мы можем иметь относительный акцент. Каждый слог имеет свой динамический акцент, совпадающий обычно с гласной этого слога. Каждое слово имеет динамический акцент на одно^м из своих слогов (то, что именуется обычно „ударением“ слова), если только это слово не прислоняется к предыдущему или последующему настолько тесно, что сливается с ним в своем звуковом образе и тогда часто утрачивает свой индивидуальный динамический акцент. Всякое слияние динамических кривых двух слов в одну так или иначе ослабляет напряжение динамического акцента одного из этих слитных слов. Большей частью такого рода поглощение одного слова соседним выпадает на долю односложных образований разных частиц, — которые особо успешно поглощаются своими более пространственными соседями. Но в музыкальном течении речи нередки случаи поглощения и как бы „обезакцентивание“ довольно длительных слов. Конечно, это обезакцентивание относительно: некоторый след поднятия кривой остается.

Величина отдельных динамических центров речи очень различна. В сколько-нибудь длинных словах можно всегда без труда различить, помимо главного динамического центра, еще ряд второстепенных, меньших динамических центров, которые мы можем назвать соответственно динамическим центрам второго, третьего и т. д. порядков. На приведенной диаграмме легко усмотреть все указанные явления, как существование самих центров, так и существование обезакцентиванных слов, и одновременно существование многократных акцентов в одном длинном слове

Свойство динамического центра или ударения заключается в том, что оно как бы навсегда приросло к самому слову, и экспрессия художественной речи не влияет на положение этого центра в слове, хотя может влиять на сравнительную высоту динамической кривой. Ударение может меняться по силе, но никогда не меняет места, как бы ни велик был сдвиг, обусловленный экспрессивной эмоцией. Как увидим позднее, аналогичные динамическому акценту образования и явления в иных координатах (в метрической, тембровой и интонационной) этим свойством как раз обладают далеко в меньшей степени или вовсе его лишены, т. е. эмоция произнесения или экспрессия влияет на место и на силу акцента.

Речевая фраза — последовательность слов, завершенная в форме и в идейном содержании имеет свои максимальные подьемы динамической кривой, — динамические центры фразы или предложения. Эти центры доминируют над частными динамическими центрами отдельных слов. Каждая законченная фраза имеет свой кульминационный главный динамический центр, кругом которого группируются в той или иной конфигурации все прочие, второстепенные центры. Фраза в отношении своей динамической структуры подобна как бы планетной системе с центральным солнцем посередине, аналогичным этому динамическому главному центру.

Я предупреждаю тут против возможного заблуждения, заключающегося в том, что могут подумать, что главный динамический центр речи всегда совпадает с так называемым сильным моментом фразы — с ее „иктом“. Это далеко не всегда так и не всегда по той простой причине, что структура речи вовсе не очерчивается ее динамической координатой. Кроме нее, имеются и интонационная, и метрическая, и тембровая. Сильная часть какого угодно синтаксического словообразования своим бытием обусловлена некоторой равнодействующей всех этих координатных групп, но ни одна из них порознь еще не обуславливает наличие „икта“.

Существование других „акцентов“, кроме динамического и живой речи, обусловленность психологического центра тяжести речевых образований именно совокупностью, некоторой равнодействующей всех координат заставляет меня пока подробно не вдаваться в анализ возможных распределений динамических центров по морфологическим элементам речи. Эта задача может быть выполнена только тогда, когда уже будут рассмотрены и другие координаты звуковой природы речи и когда можно будет из их взаимоотношения и взаимодействия выводить анализы некоторых речевых явлений в связи с морфологией речевых образований.

Пока я хотел указать на уже упомянутое свойство динамической кривой — не прерываться в гранях слов, соединять слова в цельность последования, в так называемый речевой поток, как на указатель того, что идеографическая морфология речи совершенно обособлена от ее музыкальной звуковой морфологии. Словесные грани — это типично идеографические морфологические образования; динамические акценты — типично звуковые, музыкальные. Между ними нет заметной функциональной связанности. Музыка речи в этих морфологических руслах течет совершенно независимо, по своим собственным динамическим законам. Не в этом ли кроется причина того, что уже в древней поэзии мы встречаемся с явлением несовпадения музыкальных (т.-е. того, что называлось „ритмическими“) образований с словесными гранями. В метрике древних, а оттуда и в нашей стихотворной „метрике“ стопы не совпадают со словами, они ведут свою систему, независимую от словесной, от идеографической. И только в те сравнительно немногочисленные в художественной речи моменты, когда интуиция художника умышленно сосредоточивает свое внимание на связи идеографии слов с ритмом речевых звуков, мы встречаемся с явлением некоторого влияния „идеографической стороны“ на музыкальную. (Об этом подробнее в главе о структуре стиха, в частности о влиянии „ритмической формы отдельных слов“ на эмоцию и психологию целого впечатления речи).

Метрическое строение речи. Метрическая координата — временная, она говорит нам об одной длительности, независимо ни от чего иного. Вопрос о метрических элементах речи чрезвычайно

усложняется от вмешательства в него элемента несравненно более сложного, именно тембрового и высотного—интонационного. Когда ведь мы говорим о длительности звука, мы разумеем длительность одного и того же звука, т. е., как я ранее указывал, это означает—звук, не меняющегося по высоте и по тембру. Когда в музыке мы говорим, что звук длится долго или кратко, то ясно, что мы разумеем звук определенной высоты, ибо иначе пришлось бы признать, что в музыке звуки делятся вообще неопределенно долго, покуда не окончится музыка,—и самая постановка вопроса теряет смысл. А между тем, когда мы говорим „в общежитии“ о длительности речевых звуков, то разумеем под этим термином что то в высокой степени неопределенное и расплывчатое, отказывающееся уложиться в грани точного понятия. Ведь когда мы говорим про речь, что она заключает в себе „длинный“ или „долгий“ звук, то мы обычно опять-таки обращаемся мыслью вовсе не к живому образу звучания, а к его привычному буквенному символу. Мы в сущности всегда при этом мыслим не о длительности звука, а о том промежутке времени, который тратится на зачленение каким то (каким,—об этом обычно вопрос и не поднимается) звуковым материалом символа буквы. При этом исторически сложившаяся традиция предполагала вообще способность длительности только у гласных букв, так что на практике длительность сводилась к длительности слога, очерченного промежутком между двумя гласными, а вовсе не к длительности отдельного звука

Итак в сущности вопрос о звуковых сепаратных длительностях в теории речи вовсе не поднимался. Но раз мы подходим уже с возможной аккуратностью к этому вопросу, то мы обязаны поставить его. Мы должны вспомнить прежде всего, что ничто нас не обязывает верить, а практика живой речи ежеминутно даже разрушает такую уверенность, что обозначенное буквой звуковое содержание по своему качеству однородно. Мы, напротив, видим, что оно чрезвычайно пестро по природе. Мы пишем одну букву, а под ней разумеются целые серии разнородных звуков, часто ничего общего между собой не имеющие, варьирующие не только по силе или длительности частей своих, но и по тембру и по высоте. Небольшого внимания к своей хотя бы собственной речи или к речи окружающих достаточно, чтобы убедиться в справедливости сказанного и одновременно в чрезвычайной недостаточности символа букв для обозначения звукового содержания речи. Но я пока об этом вопросе не стану говорить сколько-нибудь подробно, ибо корни его уходят в иную „координату“—в тембры речи, о коих речь впереди. Нам пока достаточно удостовериться, что в колоссальном количестве случаев звуковое содержание так называемой „буквы“ очень разнородно, что звук, ею обозначенный в данном слове, сначала бывает один, затем превращается незаметно и чрезвычайно быстро в иной, совершенно непохожий на прежний, что при этом успевает измениться и его тембровая сущность и его высота (интонация),—что, одним словом, покуда мы

успеваем эту „букву“ сказать, она уже меняется самым причудливым образом, и говорить таким образом о единстве звука внутри буквы совершенно не приходится.

Надо поэтому, учитывая это обстоятельство, очень внимательно подойти к первому нас интересующему вопросу — о пределах звуковых длительностей в речевом потоке. Считать-таки, обращаясь к музыке, мы видим, что там длительность звуков не ограничена ни в сторону их краткости, ни в сторону их продолжительности. Мы имеем в музыке звуки сколь угодно краткие (форшлаги, быстрые фигурации) — краткость отдельного звучания, теоретически возможного в музыкальном искусстве, совпадает с психо-физиологической границей краткого восприятия. Это во всяком случае около пятидесятой части секунды или даже, быть может, еще мельче. Мы еще различаем, как временно раздельные, звуки, находящиеся друг от друга на дистанции 0,02 сек. С другой стороны, музыка знает выдержанные ноты непомерной длины (органные пункты), длящиеся по целым минутам. И тут природные границы поставлены не звуком музыки, как таковым, а единственно ритмическим инстинктом, который указывает композитору, когда чрезмерная длительность звука становится уже эстетически неприемлемой.

В речевом потоке мы различаем, правда, очень мелкие по длительности элементы, замкнутые в своем тембровом очертании, „обособленные“ от соседних. Некоторые согласные („п“, „б“, „г“, „д“ и др.) в своем метрическом размере приближаются к понятию „мгновенности“, которая была почему-то впоследствии приписана вообще всем согласным. Другие звуки речи обладают способностью значительной „теоретической“ продолжительности. Явление „пения“ гласных показывает нам, что в сущности продолжительность бытия гласного звука, как такового, вовсе не ограничена ничем, кроме техники голоса человека. Подобное же свойство потенциальной длительности мы наблюдаем в ряде согласных (свистящие и шипящие). Но опыт и наблюдение показывают нам, что вообще в живой речи реальная длительность очень незначительна. Почти ни один звук речи, как показали мои наблюдения, не существует более некоторой, очень небольшой, доли секунды, не изменившись в своем качестве. Иногда мы, правда, имеем как бы протянутый гласный (или согласный) звук. Но более пристальный взгляд немедленно обнаруживает, что это — обман чувств, что звук уже изменен по сравнению с тем, что он был в начале звучания, что он или утратил тембр (например, из чистой гласной обратился в получистую, неопределенную, или из звучной стал уже беззвучной), либо (и это почти всегда) изменил свою высоту (стал ниже, реже, выше, чем был в начале звучания). Поэтому мы могли бы с некоторым правом говорить о сравнительной продолжительности длительности групп звуков, объединенных одним символом данной буквы, но мы никогда не найдем в живой речи ни одного примера чистого и однородного звука, протянутого более полусекунды.

Итак, чрезвычайная изменчивость звуковой стихии, подвижность ее составляют характернейший признак речевого потока. Тут ничто не стоит на месте, все меняется и меняется в течение самых мелких промежутков времени. Звуки меняют свою окраску, свой тип „звучности“, свою высоту. Любопытно, что скольконибудь длительное бытие звука в неприкосновенности своих атрибутов в речи немедленно схватывается восприятием как некоторая „неестественность“ или „монотонность“ речи. Чтобы речь была художественно-приемлема, она должна обладать этой протейной изменчивостью звукового облика, этой характерной для нее неустойчивостью, которая сразу ставит музыку речи в некоторое особое положение по отношению к „музыке вообще“.

Все же и тут есть некоторый „оптимум“. Мы квалифицируем речь со слишком большими звуковыми слагающими и как „неестественную“, как монотонную, растянутую; таковы речи всех тех, кто заставляет звуки слишком долго пребывать на одной высоте, в одних окрасках (тембрах), кто склонен под знаком „буквы“ разуместь слишком малый комплекс звуковых явлений. Но, с другой стороны, слишком быстрая смена звуков в речи воспринимается нами тоже, как нечто неестественное, как слишком большая подвижность интонации или как неприятная „скороговорка“, в том случае, если самые „слоги“ следуют друг за другом слишком быстро, не говоря уже о буквах, их составляющих, и тем более о звуках реальных.

В сущности, говоря о длительности звуков речи и учитывая неустойчивость интонации всякой живой речи, мы должны признать, что строго акустически каждый звук речи есть величина бесконечно малая по длительности. Он все время меняется, лишь как исключение мы имеем непродолжительное временное его бытие. В речи нет ни одной взятой „ноты“ определенной высоты, она всегда почти сейчас же спадает и заменяется либо иной, либо меняет и тембр. Потому практически приходится сохранить по отношению к звукам речи представление о „звуке“, как некотором пространные занятом соответствующим буквенным символом, условно считая его за некоторую однородную звучания. Конечно, поскольку дело касается известной тембровой общности, это так и есть: звук „а“ всегда есть более или менее чистый тип „а“. Но надо всегда учитывать условность такого представления и его полную ненаучность. Тем не менее во избежание полной неопределенности выводов мы должны принять это ограничение. Мы должны считать в речевой последовательности за длительность именно продолжительность данной тембровой группы или типа, например, продолжительность данных „а“ или „ф“, временно отменяясь от реального факта того, что этот тембровый тип сам меняется. Что касается до высот, то их придется вовсе откинуть, дабы избежать слишком большой аморфности. Мы в будущем таким образом уговоримся считать за „одинаковые“ звуки, коих длительности измеряем и учитываем, именно типы тембров (отдель-

ные гласные, согласные), не звуки разных высот, а одного тембрового типа (например, „а“, взятое высоко, или „а“, взятое низко) мы принуждены считать за „один и тот же“ звук, совершенно не так, как в музыке. Некоторым основанием к такому упрощению задачи, помимо практики теоретического изучения, служит еще то, что в то время, как длительности силы и высоты в речи меняются непрерывно, тембровый тип меняется если и не „прерывно“, в полной мере и в полном значении слова, то все таки обнаруживает известную групповую разбросанность. Мы можем голосом пробежать звуки любой силы, длительности и высоты, но мы не сможем найти звенья, связывающие, например, тембровый тип „а“ с тембровым типом „б“ или „ф“. В музыке и высоты обнаруживают прерывность вследствие музыкальной традиции, разбивающей весь бесконечный мир звуковых высот на отдельные звуки. Это, быть может, в музыке послужило к большей дифференцировке знания об отдельных звуках и, с другой стороны, к обособлению звуков разных высот и понятия „разных звуков“. Все сказанное может служить некоторой иллюстрацией той неопишуемой сложности, которую обнаруживает явление звукового бытия речи.

Итак, разделяя вопросы, мы можем говорить о длительностях тембровых типов, о длительностях звуков определенных высот. Длительности тембровых типов могут быть довольно (сравнительно) значительны, достигать даже до секунды с немногим (большая длительность уже придает речи колорит растянутости); что же касается до длительности звуков определенной высоты, то можно определенно говорить, что она очень мала. Выражаясь обычным „музыкальным“ языком, я ту же мысль скажу так: „интонация голоса свободной живой речи неустойчива“.

Наша „динамическая кривая“, если мы на нее нанесем границы тембровых групп, т.-е. „очертания“ гласных и согласных речи, может дать нам представление и о сравнительной устойчивости этих тембровых типов в речи. Мы заметим, конечно, сейчас же, что одни тембровые типы длятся сколько-нибудь долго, другие короче. Те из них, которые обнаруживают свойства большей длительности, мы обозначим термином метрических центров речи (совершенно аналогично динамическим центрам) или „метрических акцентов“. Итак, метрический акцент есть в сущности не что иное, как сравнительно с соседями растянутый звуковой тип (из научной осторожности остерегаюсь говорить „звук“). Отдельные метрические акценты, как показывают наблюдения, связаны прежде всего с гласной каждого слога. Волны динамической кривой своим подъемом довольно точно следуют моментам наибольшей длительности звуковых типов. Говоря короче, мы наблюдаем, что по большей части метрический центр слога совпадает с его динамическим центром. Звук, который произносится сильнее, одновременно и растягивается — явление, довольно естественно объясняемое физиологией моторных центров речи.

В музыке подобного параллелизма нет или во всяком случае

он далеко не так последовательно проводится. Звуки длительные в музыке очень часто — вовсе не самые сильные в музыкальной фразе. Это разнообразие отношений динамики и метрики придает музыкальному искусству громадное разнообразие эмоциональных ресурсов, большая часть которых могла бы перейти и в речевые образования, но до сих пор не перешла именно благодаря полной неосознанности различий метрического акцента и динамического и на практике и в теории.

Органическая слитность динамического и метрического акцента повела на практике к полному смешению явлений речевой динамики и метрики. Даже в теории стиховедения отразилось это смешение, выразившееся хотя бы в классическом примере тождественной терминологии в явлениях метра и динамики. Те же термины „ямбов“, „анапестов“ и „трехея“ служили и для обозначения динамических последовательностей. Естественное соединение этих акцентов в живой речи могло служить тут некоторым оправданием, тем не менее в художественной речи кроется много ресурсов и много чисто-художественных эффектов, основанных именно на разделении динамического акцента и вообще динамической сферы от метрической. Несовпадение метрического и динамического центров может быть источником своеобразной и глубокой экспрессии речи.

В связи со сказанным отмечу, что в некоторых языках (например русском и немецком) естественная слитность динамических и метрических акцентов речи наблюдается в особо сильной и „решительной“, если так можно выразиться, форме. Напротив, в языках романских (например, из современных — во французском) мы видим гораздо меньшую роль динамического акцента по сравнению с метрическим. То, что именуется во французском языке „ударением“, в гораздо большей степени есть акцент метрический (растяжение гласной), чем динамическая акцентуация (усиление звука). Некоторые французы произносят свою речь почти без динамических ударений. В польском языке роль динамических ударений гораздо слабее, чем в русском, что обуславливает специфическую „гомогенность“ польской речи, ее гладкость. В древних языках, поскольку мы о них можем судить, ударения (в греческом) имели не только динамический характер, но и метрический, и даже интонационный, указывали некоторые predetermined изменения высоты интонации. Судя по общим подходам к слову традиционной греческой „метрики“, мы должны положить, что в греческом языке ударения метрические доминировали над динамизмом, подобно французскому языку.

Метрическое ударение слога иногда падает не на гласную, а на согласную. Это большей частью как раз те случаи, когда мы наблюдаем смешение метрического центра относительно динамического. Конечно, метрические акценты принуждены падать на те согласные, которые способны к длительности (на шипящие, свистящие, на полугласные отзвуки звуков типов „н“ и „м“). Для

музыки речи индивидуальных авторов очень характерны распределения этих метрических центров. Они придают специфический колорит типу речевой мелодии иногда в большей мере, чем динамические ритмы речи.

В качестве примера могу привести характерные для „музыки речи“ Бальмонта метрические акценты на полугласных призывках „н“ в словах:

златоткан-н-н ость,
белорун-н-н-ый,
сребролун-н-н-ый.

В этих примерах, как и вообще у Бальмонта, метрический акцент на согласном призывке во много раз превалирует над динамическим акцентом предыдущей гласной. И это, конечно, не индивидуальная „манера речи Бальмонта“, как многие думают и склонны даже порицать это явление, как своеобразную „неграмотность“ произнесения. Я считаю эти метрические акценты на согласных частью речевой композиции Бальмонта, частью органической и неотъемлемой. У художника такой высокой интуитивности в области звуковой магии, каким является Бальмонт, подобного рода явления никак не могут быть случайными, как и все аналогичные и типичные для него остановки речи на „магическом звуке“ „м“.

В сущности смещения метрического акцента по отношению к динамическому всегда есть то или иное проявление стихии экспрессивности. Можно считать вообще нормальным, „устойчивым“, уравновешенным то произнесение, в коем метрические акценты конгруируют с динамическими.

Подобно динамическим акцентам, мы можем рассматривать и улавливать метрические акценты разных порядков, смотря по их силе, заключенные в одном и том же морфологическом элементе. Как и в случае динамических акцентов, мы тут констатируем большую независимость звукового потока речи от идеографической ткани и ее морфологии: метрические акценты образуют свою сеть (даже если она не совпадает с динамической) независимую от идеографической морфологии, от „синтаксиса“ и „грамматики“. Обычно в фразе и в предложениях присутствует более или менее ясно выраженный главный метрический центр, превалирующий в своей длительности над всеми звуками фразы.

Приложенные динамометрические диаграммы живой речи могут иллюстрировать в достаточно наглядной степени все изложенные свойства (табл. I, рис. 1).

Прежде чем перейти к третьей координатной группе речевых звучаний, я остановлю внимание на очень важном и совершенно почти неиспользованном и неосознанном в речевых теориях понятие о темпе. Одна и та же звуковая „масса“ речи может быть произносима скоро или медленно, независимо от того, что происходит внутри ее. При соблюдении тех же метрических и динамических нюансов внутри данного речевого последования мы можем себе мыслить всю эту звуковую совокупность как более или менее быстро текущую. Это то, что мы именуем в музыке темпом испол-

нения. Несомненно, речь имеет свои темпы, что есть речь медлительная, есть речь быстрая, поспешная, несомненно и то, что все эти метрические по существу характеристики речи до сих пор пребывали в состоянии полного презрения и только у практиков слова (декламаторов) имели некоторое, но очень (говоря по совести) кустарное приложение. Поэты, подарив всю звуковую область исполнителям-декламаторам и читателям, обычно не забываются о том, чтобы хотя бы приблизительно дать им понятие о темпе, в котором создавался образ творения. Все полагается на интуицию исполнителя. Надо ли из этого заключать, что темп — это нечто неважное — второстепенное в художественной речи, что „все равно“, как исполнять: и так и так? Для всякого любящего и понимающего речь и поэзию ясно, что это не так. Ясно, что поэт и литератор, творя свой художественный образ, при этом всегда имеют и представление о примерном темпе исполнения, который, как и в музыке, может подвергаться в индивидуальных исполнениях и трактовках некоторым колебаниям, но тип его остается. Лишь изредка поэты удосуживаются дать в подзаголовке своего произведения некоторое представление о желательном темпе (например, у Бальмонта — „медленные строки“), но и это очень редкие случаи. Темп имеет колоссальное значение экспрессивного модуса. Одно и то же, прочитанное быстрым темпом и медленным, производит совершенно иное впечатление. Обычно приходится тут ориентироваться по „смыслу“ произведения, в нем искать указаний на истинный темп. И в музыке также „искания“ бывают, но не думаю, чтобы они были нужны и желательны. Благодаря такому отсутствию указаний и такой принципиальной привязанности темпа к спасительному берегу „смысла“ чрезвычайно сузилась область возможных вариаций и изменений темпа в художественной речи. Помимо того, в связи с этим наблюдается любопытное явление привязанности темпов некоторых стихотворных размеров к этим последним, — привязанность, вовсе не вызываемая органической необходимостью.

Здесь относятся, например, известная склонность „трехеев“ и „хореев“ к быстроте, а „ямбических размеров“ к величественности и плавности. Все это органически совершенно случайно, и можно себе представить в равной мере быстрые ямбы, как и медленные трохеи. Но все это, для того, чтобы проявиться, требует прежде всего способности быть записанным, как отражение требуемого художником творцом образа творения.

Для того, чтобы фиксировать темповое бытие в речевой стихии, я предлагаю тоже обратиться к музыкальной практике. Наши динамические кривые, вычерченные по временной координате, имеют полную возможность зафиксировать темпы любой речи. Но у них — тот же недостаток, как был выяснен нами при динамической записи. Они лишком „видовые“, слишком индивидуально передают временный, метрический тип только данного исполнения, данной произнесенной речи, а не ее родовую сущность.

Для последней надо установить знаки более гибкие, которые позволяли бы осуществлять общее указание темпов, сохраняя в то же время возможность видовых различий в индивидуальных исполнениях, сохраняя тем возможность соблюдения цельного ритма исполнения, который непримирим с замкнутостью в однократной предписанности и требует свободных перемещений—подвижного равновесия, как я уже указывал, говоря о динамике.

Темповая символика в применении к практике речи сводится к обозначению относительной скорости течения слогов в речи. Мы можем применить тут условные обозначения, принятые в музыке, примерно, таким образом:

- 1) очень медленно (Largo). Средняя длина слога¹⁾ приблизительно около 1 сек.;
- 2) медленно (Adagio). Средняя длина слога 0,6 — 0,9 сек.;
- 3) умеренно (Andante, moderato). Средняя длина слога 0,4—0,8 сек.;
- 4) со средней быстротой (Allegro moderato). Средняя длина слога 0,3—0,4 сек.;
- 5) скоро (Allegro). Средняя длина слога 0,25—0,3 сек.;
- 6) очень быстро (Vivace). Средняя длина слога 0,15 — 0,25 сек.;
- 7) стремительно (Presto). Средняя длина слога 0,1—0,15 сек.

Музыкальная запись позволяет осуществить не только частную темповую задачу, но и общую задачу метрики, записи „длительностей“ звуков речи, в том случае, когда эти звуки хотя бы условно устойчивы. Но если мы темповую символику музыки можем целиком перенести в теорию музыки речи, то по отношению к символической метрической записи мы принуждены сделать ряд дополнений и оговорок. Ноты в музыке выражают не только длительности, но и высоты. Если они применяются нами к речевым звукам, то надо, чтобы они были способны выразить все изменения звуков речи, как это они делают в музыке. Но звуки речи, как уже выяснено, образуют стихию несравненно более зыбкую и неустойчивую, чем звуки музыки, и задача наша осложняется. Поэтому я пока в виде паллиатива предлагаю во-пользоваться музыкальной символикой звуков только для описания и записи метрической структуры темповых типов и их смен, для записи же интонаций и тембров мы принуждены будем со временем несколько модифицировать музыкальную систему, чтобы она отвечала нашим задачам.

Я не буду подробно объяснять систему метровой записи в музыке, предполагая ее известной хорошо. Скажу только, что эта система позволяет сразу очень многое, при даже простом переводе речи на ее знаки, уяснить в смысле метрических отношений и законов, не говоря о том, что она может, будучи использована

¹⁾ В нашей записи я предпочитаю *слог* означать *обычно* в *мензуре одной восьмой* (музык. письма).

уже творцами художественного слова, неограниченно расширить ресурсы творчества, включив в него всю ту зыбкую область, которая до сих пор не достигала творческого „сознательного“ плана исключительно из-за отсутствия знаков записи, ставя музыку речи примерно в такое положение, в каком была музыка „вообще“ до изобретения мензуральных нотных знаков.

Интонационная область речевых звуков включает в себя многообразие возможных в речи высот отдельных звуков. Анализ этой области, пожалуй, представляется наиболее затруднительным вследствие отсутствия сколько-нибудь удобных приборов для быстрой и точной записи звуковых высот непосредственно в процессе звучания и чрезмерной громоздкости принятого „научного“ фонографического способа. При моих исследованиях пришлось, помимо указанных способов, широко пользоваться также испытанным в музыке средством, но, к сожалению, доступным только для музыкантов с хорошим слухом, именно к непосредственной записи высот речевых интонаций „на слух“. Как это ни странно с первого взгляда, но выяснилось, что именно таким путем получены были наиболее ценные и многообразные результаты.

Первое впечатление, которое чуткий слух получает от высотности речи, от изменяющихся ее интонаций, это то, что эти интонации в высокой степени неустойчивы (об этом уже была речь раньше), что речевая высота мало склонна оставаться постоянной в течение сколько-нибудь заметного промежутка времени. Одно это обстоятельство чрезвычайно затрудняет точную регистрацию интонаций и их осознание. Как все очень изменчивое, переменное, они большею частью ускользают от нашего внимания и нашего сознания, в особенности мелкие интонационные нюансы, на которых тем не менее именно и строится вся могучая речевая экспрессия.

В настоящей главе я ограничиваюсь, как и в предыдущих, только фактическим описанием существа высотной координаты в речи и проведением некоторой параллели с музыкой в той же области изменения высот. Все сколько-нибудь более углубленное и подробное я отношу к дальнейшему изменению, когда уже окажутся в достаточной мере выясненными основы звукового плана речи. Лишь попутно придется коснуться некоторых явлений, настоящее рассмотрение которых должно относиться либо к области звуковой эвфонии, либо к области эмпиологии или экспрессии речевого звука.

Высотный объем, т.е. те пределы, внутри которых заключены звуковые высоты, употребляемые или, лучше, „встречающиеся“ в речи, оказывается довольно велик по отношению к человеческой речи в целом и довольно узок по отношению к индивидуальной речи данного лица. Отдельные человеческие голоса обладают индивидуальным диапазоном, обнимающим сравнительно небольшие звуковые пределы, но, взятые вместе, эти диа-

пазоны представляют довольно внушительный звуко-ряд. Мы невольно принуждены, говоря о диапазоне звуков, употребляемых в речи, говорить отдельно о каждом индивидуальном типе диапазонов, потому что по существу дела речь является как бы распределенной между отдельными произносящими — отдельными голосами или, если угодно, „инструментами“. Все же даже взятый в целом звуко-ряд речевой значительно уступает звуко-ряду музыкальному, который потенциально приемлет в себя все мыслимые и воспринимаемые ухом звуки и даже шумы, тогда как звуки речевые ограничены природой звуков человеческого голоса.

При этом индивидуальные голоса и звуки индивидуальной речи значительно меньше по диапазону. В среднем надо считать, что „размах“ речевых интонаций самое большое при самых разбросанных речевых мелодиях обнимает две с небольшим октавы, и то практика показывает, что обычно этот объем используется как бы по частям, не весь сразу. В зависимости от типа и смысла речи интонационный регистр перекидывается или в более низкую область звуков, или в более высокую. Обычные, более или менее спокойные, хотя и выразительные звуковые интонации включены в диапазоны не более октавы, и только сильные эмоции (гнев, радость, испуг) выводят речевую мелодию за эти грани.

Все, что сейчас сказано, относится к так называемым „звучным“ звукам речи, т. е. к звукам, сопровождаемым колебанием голосовых связок. Именно про них мы только и можем говорить об определенных интонациях и высотах, можем часто вполне ясно (особенно для людей с музыкальным слухом) осознавать эти высоты во время самого процесса речи. Но вопрос и явление чрезвычайно осложняются тем, что звуки речи (как это подробно выясняется в следующем разделе) по своему тембру разделяются на две очень обособленные группы, при чем группы почти вполне равноправные в живой речи, — и те и другие одинаково часто встречаются. Именно, кр ме звуков „звучных“, сопровождаемых колебаниями связок, имеются еще звуки „шопотные“, которые таковым колебанием не сопровождаются и происхождение которых надо всецело отнести за счет колебания столба воздуха в полости рта. Эти шопотные звуки в своей сущности „не музыкальные“ звуки: высота в них очень неопределенна, точнее говоря, про них нельзя сказать, что они имеют точную высоту или „число колебаний“, ибо это не изолированные системы колебаний, не изолированные звуки, а целые сложнейшие комплексы звуков. Это — шумы определенного типа тембра. К ним надо, помимо всех шопотом произносимых гласных, отнести некоторые и согласные из породы так называемых „беззвучных“ (с, к, т, п, ф и так далее). Внимательный слух может уловить в этих шумах некоторые очень тесные и очень высокие звуковые группы — как будто в очень высоком регистре взято одновременно несколько близлежащих звуков, при чем среди этого общего фона иногда выделяются некоторые отдельные более определенные, но переменные звуки, придающие, с одной сторо-

ны, неустойчивость звуку, изменчивость его окраски, а с другой — специфическую живость.

Наблюдение показывает, что если звучные звуки речи в своем диапазоне зависят от данного произносящего лица, от типа его голоса, то эти шумы или шопотные звуки почти одинаковой высоты у всех людей, поскольку можно вообще говорить по отношению к ним о высоте. Во всяком случае их высотный тип пребывает более или менее неизменяющимся и испытывает только высотные смещения при переходе от одного „шопотного“ звука в другой (напр., от „у“ к „в“).

Человеческая речь, особенно в своих бытовых, житейских формах, оказывается способной к извлечению еще разных „специфических“ тембров, помимо основных — классических, если так можно выразиться, тембров речевого звучания. Сюда надо отнести все те звуки, которые человек может издавать либо в порядке утрированных междометий, как выражения каких-либо специальных эмоций (вскрики, вопли, звукоподражания, свисты и тому подобное). В сущности человеческий голосовой аппарат настолько совершен, что может без сравнительных усилий подражать типу звучностей любого тембра, любым звукам и шумам. Но когда мы говорим о вопросе в пределах понятия „речи“, то, конечно, мы эти звуки и их высоты не можем принимать во внимание. Постановка вопроса должна быть естественно сужена: мы можем тут говорить только о высотах звуков нормальной речи, которая способна при ритмическом преобразении стать художественной. И мы естественно должны исключить все высотные и тембровые оттенки слишком специфичные, как не входящие в существо рассматриваемой проблемы.

Более подробное рассмотрение высотных типов и структур шопотных звуков речи будет мною рассмотрено в главе о тембрах речи, так как вопрос о высоте их слишком тесно связан с вопросом о самом качестве их звуковой окраски и структуры.

Отвлекаясь от тембровой и динамической стороны звуков речи и останавливая внимание только на высотах, мы получаем то, что в тесном смысле слова именуется речевой интонацией или формой речевой мелодии¹⁾, если угодно. Эта интонация до сих пор как-то вовсе выпадала из поэтической практики. Поэт не считал своим долгом и обязанностью творить и речевую мелодию, ограничиваясь задачей более узкой — творчества идеографического и тембрового, иногда ритмического (хотя не вполне, а только частично). В сущности, конечно, поэт всегда именно творил и речевые интонации, но только это творчество не всегда доходило до его художественного сознания. Немыслимо себе представить речевой образ,

¹⁾ Термин „речевая мелодия“ я предпочтительно оставляю для проявлений речи художественной, тогда как для обыденной и нейтральной речи я предпочитаю термин „интонационная форма“. Таким образом речевая мелодия не есть просто интонация фразы и речи, но есть интонация, „преобразенная“ посредством ритма.

тем более поэтический, ритмически претворенный, без интонаций. Мы всегда примышляем к воображаемым нам звукам все их характеристики. Мы не можем мыслить и представлять каких-то отвлеченных звуков, лишенных тембра, интонации, метрического содержания динамики. Все эти вещи неминуемо нами „примышляются“ даже к воображаемой речи. И, конечно, всякий поэт и творец художественного слова имеет в своем воображении во время творческого процесса полный образ и динамики и метрики и интонации творимого им. То обстоятельство, что этого поэты до сих пор не замечали или не все замечали, а многие из даже замечавших не считали этого за существенный признак творческого поэтического образа, показывает только отсутствие осознанности в этой сфере у большинства активных художников слова.

Осознание элемента звуковых высот требует, как и осознание метрики и динамики речи, записывающего, фиксирующего метода. Опять-таки, подобно тому, как было при рассмотрении динамической координаты, мы можем прибегнуть к графике, мы можем, откладывая на горизонтальной линии метрическую емкость речевого потока, на вертикали откладывать отрезки пропорционально звуковым, интонационным высотам. Тогда мы получаем как бы профиль речевой интонации, получаем интонационную кривую, которая с полной точностью живописует нам сущность и детали изменения звукового потока в речи (см. табл. I, рис. 1, нижняя кривая).

При этом, конечно, надо иметь в виду, что некоторые моменты звукового потока оказываются трудно переложимыми на эту диаграмму или даже вовсе не переложимыми. Я говорю именно о тех „шопотных“ моментах звучания, когда реальная высота „звучного“ тона уничтожается и остается только шумовой отзвук, имеющий свой тембр, более или менее точно определенный условным написанием в виде буквы, но почти не изобразимый в качестве определенной звуковой высоты. В виду этого речь в своем цельном облике представляется как бы чередованием моментов ясного звучания с определенными высотами—и моментов „шопотного“ произнесения, не имеющих ясного звукового облика.

Изучение интонационной кривой речи приводит сразу нас к некоторым выводам. Прежде всего мы замечаем, что, подобно динамической кривой, интонационная кривая имеет вид системы волн, при чем границы волн далеко не всегда суть границы слов: очень часто одно слово приклеивается к другому длящимся звуком определенной высоты. Это свойство кривой интонации есть, очевидно, не что иное, как простое следствие того же самого общего свойства речевого потока, который порождает и слитность динамической кривой: звуки не прекращаются или не всегда прекращаются в моментах словоразделов.

Далее мы видим, что кривая интонаций имеет „провалы“, очень для нее характерные; это именно те места, где имеются в речи шопотные звуки, а они, как видно из примеров и из практики, встречаются чрезвычайно часто—почти каждый „звучный“

момент речи имеет склонность к обеззвучиванию и, следовательно, к исчезновению своей высотной кривой. Некоторые моменты обеззвучивания, падающие на „согласные“, настолько кратки, что измеряются только минимальными долями секунды („мгновенны“), и потому можно даже их не принимать в расчет при звучании кривой высот—они подобны тем естественным границам звуков, которые имеются и в музыке, при переходе одного звука в иной. Эти согласные только как бы отмечают переходы высоты, отскакивая их с рельефностью.

Слоговая структура слов и речи в интонационной кривой почти не отражается. Мы не можем заметить сколько-нибудь ясных граней слогов в кривой, если только случайные обстоятельства (например, сгращение слога беззвучными согласными) не подчеркнут его. Если мы рассматриваем интонационную кривую в целом, то заметим в ней моменты относительных наибольших подъемов и моменты наибольших падений высоты. В огромном большинстве случаев и те и другие совпадают с так называемыми „ударениями“ слов, с их ударными слогами. Мы назовем моменты наибольших подъемов кривой интонационными центрами или акцентами. Аналогично и в целях некоторых теоретических удобств я предлагаю термин отрицательных интонационных акцентов для моментов самых низких падений интонационной кривой. Интонационные акценты, как положительные, так и отрицательные (но последние реже), как бы подчеркивают динамические и метрические акценты, обычно совпадающие между собою. Но я должен заметить, что очень часто дело ограничивается одним интонационным акцентом. Существуют типы произнесений, в которых динамические и метрические акценты совершенно ступшевываются пред интонационными, которые своим присутствием только и характеризуют ударность слога.

В этом отношении поучительно сравнение с языками, в которых вообще динамические ударения плохо дифференцированы (например, во французском). Французский язык при односложности своих реальных звучаний (громадное большинство французских слов являются односложными или сильно „ракурсированными“ по направлению к односложности): почти все свои акценты речи воплощает именно в форме метрических или интонационных (положительных или отрицательных), на долю же динамических ударений почти ничего не остается.

Если сравнивать одновременно наложенные друг на друга интонационные и динамические кривые одной и той же речи, то бросается в глаза следующий факт (см. таб. 1). В общем—в среднем—повышение динамической кривой сопровождается повышением и интонационной (не есть ли это естественное соответствие между силой и высотой извлекаемых голосом звуков?); исключения носят почти всегда специфический характер и обусловлены экспрессивными заданиями. Как следствие этого, концы слогов и слов, а также концы фраз в большинстве отмечаются и падениями интонационной

кривой. По интересу отметить, что интонационная кривая обычно колеблется около некоторого „среднего“ положения, около какого-то среднего по высоте тона, которому во всякой речи принадлежит некоторое количественное преимущество. Этот основной тон данной речи видимо связан с наиболее не напряженным звуком извлечением данного голосового аппарата. Это — самый естественный или легкий тон для данного лица. Всякое отклонение от него вверх или вниз соответствует уже некоторой трате энергии, некоторому напряжению и потому связано с некоторой, если так можно выразиться, „упругостью“. Высокий тон стремится повзвиться, низкий — повывестись в моменты ослабления эмоции. Поэтому те моменты, в которые эмоция речи ослабевает (концы фраз, неударные слоги), обычно приближаются в отношении своей интонационной кривой именно к этой „средней линии“ интонации.

Отмечу здесь, что речь житейская, — бытовая речь какого-нибудь рассказчика, например, — обычно характеризуется очень волнистой, очень изломанной интонационной кривой. Высоты быстро чередуются, перескакивают с вершин в низины и обратно. В такого рода речи изобилие и высотных провалов, разрывов интонационной кривой. Напротив, интонационные кривые речи художественной, поэтической в особенности (так наз. скандирование стихов), отличаются большой плавностью интонационной кривой и, что особенно интересно, сравнительно малой амплитудой ее колебаний, которая, как показывают мои измерения и наблюдения, в большинстве „лирических“ произведений не превышает интервала малой сексты, лишь изредка допуская октавные скачки интонации. Более драматическая речь обычно сопровождается значительными скачками интонаций, которые, однако, все же никогда не достигают таких размеров, как в бытовом произношении.

Когда поднимается вопрос о записи высоты речевых интонаций, то совершенно аналогично тому, как было уже указано по вопросу о динамике и метрике речи, метод кривых или диаграмм оказывается не совсем удачным, слишком специальным. По отношению к записи высот опять-таки можно приспособить систему записи звуков в музыке, т. е. систему „нотоносца“, каждая строка которого соответствует определенной звуковой высоте, но изменив ее так, чтобы она могла выражать не только отдельные фиксированные высоты (как в музыке), а всю бесконечную последовательность возможных звуковых высот.

Дело в том, что в музыкальном искусстве традиция и история введла в употребление только определенные высоты звуков, так называемые ладовые системы или „звукоряды“, обнимающие хотя весь диапазон, но обнимающие его „прерывно“, с пропусками. Музыка знает и употребляет всего каких-нибудь девять десятков различных высот. Хотя и теперь в музыке уже поставлена и разрешается (пока теоретически только) проблема так называемого „ультрахроматизма“, т. е. проблема обогащения звукового запаса и „промежуточными“ высотами, но тем не менее вследствие самого

качества использования звукового материала—вследствие самого метода подхода к звуку в музыке — тут немисливо обойтись без какого-нибудь ограничения. Музыка все равно если введет еще в себя новые звуки, то введет их в конечном и ограниченном числе. Звуки же речи всегда были свободны, не связаны, они всегда обнимали полное звуковое многообразие, и если диапазон звуков речи уступал диапазону музыкальных звуков, то „ультра-хроматизм“, который в музыке составляет задачу самого последнего времени, в речи был всегдашним ее достоинством. Речь с момента своего существования „ультрахроматична“.

Принимая во внимание необходимость отмечания и промежуточных звуковых высот, для которых у музыки еще нет знаков (так как музыка еще только подходит сама к языку ультрахроматизма), принимая во внимание еще то, что в речи интонация вообще свободнее, чем в музыке, не столь органически связана с точно фиксированной высотой, мы можем достигнуть очень точной записи речевых высот и их изменений, если комбинируем систему определенных нотных знаков музыки с системой „диаграммы“ высот, с чем-то в роде старинных „невм“, которыми некогда, на заре музыкального развития, обозначали звуковые высоты в музыке. Эта система, конечно,—паллиатив, но паллиатив необходимый, потому что более чем где бы то ни было в другой области звуковых явлений в области интонации надо избежать элемента слишком большой видовой определенности при записи. Надо достигнуть такой записи, чтобы она позволяла включать в себя и все возможное разнообразие вариаций интонации при повторных исполнениях, при соблюдении единства замысла и творческого образа.

Итак, я предлагаю остановиться на системе нотносца и нотных знаков на нем, но прибавить к этим знакам еще линии, своим изгибами соответствующие понижениям и повышениям звука. В некоторых случаях такой записи самый нотный знак становится в сущности излишним, становится только как бы отправным пунктом, от которого отсчитывается интонация. Практические соображения заставили меня уничтожить в этой системе записи самые нотные кружки, заменив их буквами. Это позволяет одновременно записать и мензуру, и высоту, и тембровый тип. Эта замена всегда возможна, принимая во внимание малую длительность речевых звуков и отсутствие многоголосия. Такие же соображения заставили меня отказаться и от музыкальных знаков альтераций (диезов и бемолов) путем применения трехлинейного нотносца, при чем нижняя его линия соответствует среднему тону — основному тону произнесения, играющему очень важную роль в эмоциологии речевых интонаций. Подробное описание этой системы я считаю тут излишним, сказанного достаточно, чтобы уже на приведенных примерах и таблицах понять применение ее к делу речевой записи (см. табл. I, рис. 3 и 4).

Тембровая область явлений речи является наиболее сложной, наиболее трудной для исследования и наиболее интересной. В нее мы относим все многообразие звуковых „оттенков“ речи, все многообразие самого качества звуков, произносимых человеком. Интересно, что именно эта часть и в сущности только эта часть звукового многообразия речевых составляющих была так или иначе исследуема и записываема в существовавших до сих пор науках о живой речи и о языке. Ведь символы наших „букв“, которыми мы обозначаем звуки речи, — это и суть обозначения главным образом „тембровых различий“ речевых звуков. Эти „буквы“ — хотя и примитивный, но все же способ записи хотя бы некоторой части звукового многообразия. Таким образом в тембровой области мы сталкиваемся все-таки с некоторой „историей“ исследования, с некоторой научной и исследовательской традицией, даже следы которой трудно найти в остальных областях речевых слагающих.

Сложность задачи заставляет отнестись с наибольшим вниманием к самому содержанию и объему вопроса о тембрах. Я вновь подчеркиваю то, что уже говорил ранее, — именно, что нас интересует вопрос чисто-эстетически-ориентационный. Задача моя — не писать исследование научного типа, а скорее исследование художественного плана. Не причиной и не генезисом различных явлений, встреченных нами в речевой области, мы интересуемся, а исключительно о сознании их, как некоторых эстетических слагающих. Нас интересует феноменология восприятия речевых звуков, а не физико-акустическая задача объяснения их, как явлений. Ведь и в музыке можно быть чрезвычайно сознательным в звуковом многообразии, превосходно различать отдельные звуки, узнавать их, знать их комбинации, вообще обладать всем тем багажом восприятия, какой по необходимости предполагается у каждого хорошего музыканта, вплоть до умения точнейшим образом фиксировать самые тонкие комбинации звуковых „представлений“ и в то же время совершенно ничего не знать ни об акустике, ни о происхождении звуков (как большей частью с музыкантами и бывает).

Динамика, метрика звуков речи — это еще сравнительно распространенные вещи в смысле их осознания. Правда, и тут это осознание в большинстве случаев очень примитивно, никогда не достигает до настоящего анализа элементов, но все же можно сказать с уверенностью, что не трудно найти людей, легко разбирающихся в динамических и метрических нюансах речевой структуры. Уже значительно хуже дело обстоит с высотой координатой: тут уже рядового общечеловеческого слуха оказывается недостаточно. Всего же труднее настоящее осознание области тембровых отношений, при чем я предупреждаю, что дело в действительности тут настолько сложно, что даже музыкант, т.-е. человек с предполагаемой уже развитой звуковой сознательностью, вступая в этот мир, оказывается окружен столь сложными и тонкими явлениями, что далеко не всегда бывает в состоянии в них разобраться.

В звуках речи мы прежде всего можем наметить две очень большие группы или типа тембров—именно звуки с преобладающим колоритом „музыкального“ звука, или звука определенной высоты, и звуки „шумового“ колорита, в которых ухо отказывается по крайней мере сразу уловить преобладающий звуковой тон.

На самом деле этот классификационный подход, хотя и единственно мыслимый, все же страдает некоторой искусственностью. Дело в том, что и в музыке элементы шума и звука очень тесно слиты в реальном звуке (каждый реальный музыкальный звук имеет в себе и элементы шумовые, иногда очень сильные, как, например, в звуке струнных инструментов, не говоря уже о некоторых ударных). Что же касается звуков речи, то тут эта слитность еще более резко обнаружена. Мы почти в каждом звуке речи вынуждены различать его шумовой контур от музыкального „ядра“, если только последнее присутствует. Тем не менее я считаю, что в деле осознания тембров такого рода несколько искусственное и даже „насильственное“ разделение звука на его шумовые и звуковые в тесном смысле слова слагающие совершенно необходимо, если только мы не желаем опять заблудиться в путаном существе речевого звука.

Самое различие „шума“ от так наз. музыкального звука в сущности более количественное, чем качественное. Шумы обычно являются более развatomу и тонкому слуху либо как звуки предельных высот, т.-е. падающие на границы слухового восприятия (гулы, свисты и т. д.), либо как очень сложные звуковые комплексы, известные звуковые группы, часто способные к анализу очень тонким слухом, большую часть тоже состоящие из звуков предельных высот (очень высоких или очень низких). Известная звуковая „высотная“ неустойчивость, повидимому, тоже входит в характеристику шума, как такового. В более редких случаях шумы состоят из групп звуков очень различной высоты, т.-е. обнимающих и очень высокие и очень низкие регистры, чаще они представляют собою комплексы очень плотные, как бы несколько почти последовательных звуков, взятых одновременно. Принимая во внимание все значение указанной чисто-количественной разницы между шумом и „звуком“, мы все же думаем, что в целях практичности полезно это старинное акустическое подразделение сохранить, условясь именовать звуками музыкальными те, в которых основной определенной высоты звук решительно преобладает над неизменно сопутствующими шумовыми элементами (т.-е. сложными звучаниями, не анализируемыми по высоте), и сохранить наименование шумов за теми, где уже не в силах выделить ясно и просто этот основной высотный тон.

Замечу к этому, что шумы до некоторой степени тоже способны к превалированию одного звука. Всем известен классический пример настроенных деревянных дощечек, издающих тоны гаммы. Психический акт устремления внимания на отдельные тоны, составляющие шум, может заставить выделить из него некоторую

звуковую „музыкальную“ часть в качестве некоего центра внимания. Этим объясняется то любопытное и по всей вероятности многими на себе проверенное обстоятельство, что некоторые шумы мы можем себе по желанию представлять, как звуки „любой“ высоты, и даже приписывать им какие угодно мелодии. В этом явлении по всей вероятности действует, кроме выделения вниманием реального звучания из шумового комплекса, еще и чистый акт представления, облегчаемый наличием некоторого реального звукового материала представляемого шумом.

Наблюдение убеждает нас, что те звуки речи, которые представляются нашему слуху, как „музыкальные“, т.-е. как имеющие определенную, без сравнительного труда различаемую высотность,— это как раз те звуки, которые сопровождаются колебаниями и голосовых связок, и именно эти последние придают звуку его музыкальный центр, его интонационную определенность. Голосовые связки по самому устройству своему предопределены давать тоны определенной высоты, почему их участие в звукопроизведении всегда отражается в виде более или менее ясной интонационной определенности. Если эта определенность иногда отсутствует, то не вследствие отсутствия „музыкальности“ в этих звуках, а просто потому, что интонация часто меняется слишком быстро и причудливо и внимание отказывается уследить за этими интонационными сменами.

Эти звуки, сопровождаемые колебаниями связок, мы будем именовать звучными элементами речи. Все остальные, которые производятся помимо связок, при их бездействии, чем бы они ни производились, мы назовем шумовыми элементами речи.

При этом надо иметь в виду, что далеко не все звуки, которые способен человек производить своим голосовым органом, попадают в наше рассмотрение. Многие из них, правда, составляя некоторый „экспрессивный“ элемент житейской, бытовой речи, особенно развитые у народов, стоящих на низкой ступени культуры (разные прищелкивания, пришепетывания, присвисты, сохранившиеся и в культурных народах, как вспомогательный элемент речевой экспрессии). Гибкость человеческого голоса чрезвычайно велика; почти все мыслимые звуковые тембры могут быть им имитированы. Но это еще не делает эти тембры элементами „речи“. С другой стороны, нам надо и несколько упростить и ограничить нашу и без того огромную область изучения. Оправдание такого ограничения в том, что „художественная“ речь, как оказывается, обладает гораздо меньшей пестротой звукового материала, чем речь бытовая. Она как бы является „стилизацией“ бытовой, откидывая из последней все элементы индивидуальные, случайные, возводя самый звук речи в известный художественный план, „омузыкалявая“ его, если так можно выразиться. Среди звуков речи есть как бы центральные элементы тембров, без которых сама речь немислима, а есть и случайные, привходящие, служащие как бы для расцветивания ее, для колористической экспрессии (в роле как

ударные инструменты в музыке). Не желая вовсе отбрасывать эти последние звучности из сферы нашего рассмотрения, как все же несомненно входящие в многообразие звуковых тембров речи, я думаю рассмотреть их позднее, после того, как будет произведена уже некоторая ориентация в основных элементах тембров. В эти побочные тембры, рассмотрение которых я пока откладываю, войдут все так называемые „специфические“ тембры речи, начиная от некоторых экспрессивных деформаций естественного тембра человеческой речи и до подражаний (в декламационной и читательской практике) разным бытовым особенностям и даже дефектам обыденной речи.

Если мы временно отвлечемся от этих побочных речевых тембров, ограничиваясь областью звуков художественной речи, то заметим, что, действительно, всякий звук речи может быть нами отнесен или к шумовым, или к звуковым элементам. Шумовые элементы составляет в своей совокупности (при сколько-нибудь длительном последовании) то, что обычно именуется „шопотом“ в речи, хотя я тут же оговариваюсь, что в понятие „шопота“ входят иногда чрезвычайно незаметно для нашего внимания и „звуковые“ элементы, но только в виде минимальных длительностей. Поэтому я предпочитаю оставлять для точности термин „шумовой“ элемент.

Чем речь более изобилует элементом звуковым и менее шумовым (чем менее в ней, если угодно, шопотных звуков), чем больше в ней сильно развитых на почве этих музыкальных звуков отчетливых тембров, тем речь более музыкальна, тем она звучнее. Звучность речи стоит в прямой зависимости от количества встречающихся в ней звучных элементов и от их длительности. В этом отношении речи отдельных людей и отдельных народов имеют свои характеристики. Есть люди, говорящие беззвучно, с малым количеством „звуков“ и с большим процентом „шумов“; есть, наоборот, индивидуумы, которые почти „поют“, когда говорят. И национальная характеристика тут очень ярка. Славянские языки характеризуются в своем „выговоре“ большим количеством звучных элементов, что придает речи характер и музыкальности и известной „напевности“ (см., напр., речь поляков или южных славян). Напротив, некоторые народы (напр., татары) обладают в своей речи особо малым количеством звучных моментов, и это придает речи обрывистый, „шумовой“ колорит.

Можно сказать, что вообще речь людей в целом подлежит в исторической перспективе известному процессу обеззвучивания. Речь диких народов первобытных культур отличается огромным количеством разнообразных звучаний. Она и тембрами разнообразнее, и по большей части элементарно чистого „звука“ у них больше. Напротив, речь наций культурных становится все более и более беззвучной, количество „звучных“ элементов в них убывает, самое число звуковых типов уменьшается и приближается к некоторому минимуму. Видимо, здесь действует закон эконмии

энергии. Слово у наций культурных становится не столько символом эмоции, как у первобытных (ср. уменьшение междометий и восклицательных элементов речи в культурных расах), сколько символом идеографическим. Этот символ стремится проявить себя наиболее экономнейшим образом в самом процессе звучания, он стремится к тому, чтобы его произнесение требовало минимума затраты энергии „произношения“. Таким образом мы видим одновременно уменьшение чисто-„звукового момента“ за счет момента шумового (более „экономного“ в смысле энергии произнесения), видим стремление звуков к некоторому „среднему типу“, лишенному характерных особенностей тембров крайних типов, но легче говоримому (ср. у англичан—приближение всех гласных к некоторой нейтральной общей гласной)—видим стремление давать чистый и ясный тембр только в ударных (акцентированных) слогах. Нет никакого сомнения, что все деформации языка, как живого организма, в течение его исторической жизни, все переходы одних звуков в другие, всякие ассимиляции, зияния и „иные“ явления—все это основывается на законе экономии энергии произнесения, стремлении к возможному уменьшению затраты силы на произнесение словесного комплекса при сохранении его „идеографической емкости“—своеобразное применение принципа ритма к идеографии слова. В этом смысле речь бытовая, речь, как средство обыденного общения, имеет свой процесс „демузыкализации“, в то время как художественная речь стремится сохранять и умножить музыкальные элементы в речи, сохраняя за ней весь первобытный блеск ее красок и звуковых ресурсов.

Какова бы ни была речь, мы всегда можем в ней заметить, что самая конфигурация шумов и „звуков“ в ней подчинена характерной закономерности, сильно отличающей ее от области, близкой к ней, но все же более погруженной в чистую музыку. Я говорю о различии слова „говорящего“ и слова „поемого“. В слове петом или „поемом“ мы имеем ровный определенный „музыкальный“ звук (не лишенный, как известно, ни „гласности“, ни иных характерных тембровых признаков речи)—этот звук почти на всем своем протяжении сохраняет свой музыкальный „звучный“ колорит и не обращается в чисто-шумовой отзвук. Он, помимо своей „устойчивости“ в интонации (высоте), о чем уже было говорено, еще устойчив и в тембре, он неизменно музыкален и звучен. Совершенно не то в речи „говорящей“.

Тут мы имеем обычно звучный момент, обычно непродолжительный, который отличается, как уже сказано, сравнительной „неустойчивостью“ своей интонации (высоты), склонен к приближению к средней интонационной высоте речи данного лица; и, кроме того, этот звучный момент почти немедленно уступает место шумовому моменту, обеззвучиванию звука. Музыкальный звук заменяется сейчас же своим шумовым (шопотным) отзвуком. Небольшого внимания к речи достаточно, чтобы подметить, что ни один звук речи не сохраняет своей „звучности“ и всегда сдает на

быть!

шум, что чисто-„технически“ объясняется тем, что при естественной речи голосовые связки дают всегда минимум энергии, они приходят в колебание лишь на момент, чтобы после замолкнуть, и тогда остается шумовой отзвук, обусловленный колебанием и резонансами полости рта или другими способами шумового звуковывлечения.

Сравнительная продолжительность шумовой части по сравнению с звуковой выражает собою „коэффициент“ музыкальности речи. На предложенной диаграмме (таб. I, рис. 2), выражающей собою один и тот же текст, но в первом случае сказанный, а во втором пропетый (музыка Глинки, слова Пушкина), можно видеть различие и взаимоотношения шумов и звуков в том и ином случае, а также сравнительную устойчивость и неустойчивость интонаций в случаях музыки и речи, а также оценить, что не так трудно, и чисто-эстетический момент сравнительного разнообразия ресурсов и в том и в другом случае, что позволяет решить старинный вопрос о том, что музыка „прибавляет“ к гениальному произведению слова ¹⁾.

Мы принуждены будем пользоваться при наших обозначениях звуков речи уже принятой системой буквенных знаков. Эти буквенные знаки освящены традицией, и изменять ее неудобно и непрактично, несмотря на всю несовершенство этого способа. Надо помнить, что буквы выражают собою только типы звучаний, и даже типы выражают не всегда точно. Алфавит можно уподобить некоторой грубой „темперации“ звуков в музыке, — температуры, которая из бесчисленного звукоряда существующих звуков выбирает некоторые, чтобы на них сосредоточить внимание. Метод правильный, ибо иначе нельзя объять вниманием и взором всю сложность явлений, приходится их несколько стилизовать и упрощать. Такого рода стилизации и является буквенный алфавит, к услугам которого мы принуждены обратиться.

Замечу однако, чтобы недостатки этого способа записи были сразу отмечены, что различия шумов и звуков, столь важные для нашей задачи, не осуществлены в обычном алфавите. Чтобы отметить эти свойства звука тогда, когда сам буквенный символ не в состоянии этого сделать, нам придется прибегать к некоторой новой символике, дополнительной. Я обозначаю шумовые тона обычными буквами алфавита, а над звучащими ставлю черточку. При этом некоторые звуки алфавита, как существенно звучащие (подробности выясняются далее), будут постоянно сопровождаться такой черточкой, а иные, существенно шумовые, никогда не получат черточки. По-настоящему такие элементы можно было бы

¹⁾ В связи с этим вопросом, так наглядно решаемым этой диаграммой, любопытно задуматься над тем, так ли не правы были те наши композиторы, которым инкриминировалось преимущественное писание романсов на сравнительно слабые в художественном отношении тексты (Чайковский, Рахманинов, многие другие) или им руководил верный художественный инстинкт.

соединить в один буквенный символ и производить различие между ними только черточками (для единообразия), но алфавитная традиция заставляет меня воздержаться от этого слишком революционного шага.

Таким образом, „а“ означает шумовое—шопотное „а“, а для означения звучного „а“ я его обозначаю \bar{a} . Звук „с“ будет всегда лишен черты, точно так же, как звук „з“ всегда будет ее иметь. Для знакомых с основами речевой фонетики в этом никакого затруднения не будет.

Надо принимать во внимание, что интересуют нас не какие-либо иные, а именно реальные звуки речи. То, что написано, как всякому известно, „выговаривается“ часто совсем не так. Ясно, что если лингвистика и филология должны по необходимости иметь дело с этими мнимыми звуками или, вернее сказать, с родословиями когда-то бывших звуков, то „музыка речи“ никакого отношения к ним иметь не должна и не может. Мы, говоря о звуке и о типе тембра, всегда будем иметь в виду (как и художник слова) только его реальное, а не грамматическое звучание¹⁾.

Обращу внимание, что как раз в указанном пункте выступает знаменательное различие обычного „филологического“ подхода к речи от нашего—типично звукового. В то время, как шопотные и звучные звуки одного типа гласности (напр., шопотное и звучное „а“) для нас „особенно“ различны, так как принадлежат к разным звуковым категориям (шумовой и звуковой), для типичного „фонетика“ филологического типа они будут не то что подобны, но почти тождественны, в виду сходности их „гласности“. Для нас гораздо более общего между звучными „а“ и, скажем, звучной согласной „з“, чем между двумя „а“ разного звукового типа, шопотного и звучного. Ибо обе реально звучны, т.е. обе сопровождаются музыкальным звуком определенной интонации, высоты, устойчивости, а две „а“ разных звуковых типов в отношении своей звуковой сущности относятся к противоположным типам, и лишь тембровый отзвук объединяет их в одно „наименование“ и „обозначение“. Поскольку слово есть идеографический символ, а последовательность слов—речь—есть только выражение мысли, постольку шопотное и звучное „а“—одно явление, ибо комплексы им подобных образуют одну и ту же символику мыслей, независимо от звучности. Для слова-символа не важно, как произносить звуки—шопотно или звучно, но для музыкального подхода к речи это слишком существенно, чтобы не остановиться на этом разделении.

Тут же я хочу отметить, что если мы пользуемся диаграммой высот и динамической кривой для нашего графического „отобра-

¹⁾ В связи со сказанным нам при наших схемах и диаграммах придется часто умышленно „деформировать“ правописание, заставляя его уступать реальному произношению.

жения“ речи и ее звуковой сущности, то моменты шумовые и моменты звучные выступают непосредственно и с полным рельефом, так что даже в тех вспомогательных черточках, о которых я говорил, надобности не представляется. Звучные гласные всегда падают на присутствие интонационной кривой, они только и возможны, когда есть интонация и есть высота. Напротив, звуки шумовые (шопоты) падают в наших диаграммах всегда на „отсутствии“ интонационной кривой, ибо, как уже указано выше, самая их высота представляет нечто проблематическое. Что касается до наших записей речи „нотного“ типа, то в них я предпочитаю шумовые явления обозначать просто отдельными знаками на особом „шопотном“ нотоносце из одной строки, расположенной ниже трех основных.

Я употребляю термин „гласность“ для обозначения всей совокупности тех тембровых характеристик, которые обозначаются в речи буквами. В понятие „гласности“, таким образом, войдет и любая гласная наравне с любой согласной, по обычной терминологии. Типы гласностей—это и есть то, что интересует нас сейчас—это как раз различные тембровые типы, но в специфическом смысле именно разных „буквенных“ окрасок. Мы будем говорить, например, про гласности типа „а“ или „в“. Ясно, что понятие „гласности“ несколько уже общего понятия тембра, оно обнимает специальную область явлений, свойственную только речевым звукам. Ясно также, что термин „гласный тип“ или тип гласности шире любого буквенного обозначения, ибо он включает в себя и все мыслимые промежуточные формы речевых тембров, которые мы не в состоянии изобразить ограниченной скалой буквенных знаков. Буквы—только вспомогательное средство,—употребляя их, мы в сущности всегда мыслим только о гласных типах.

Гласный тип может быть один и тот же при различнейших звуковых высотах (мы можем пропеть на „любую букву“ какую угодно ноту). Гласный тип может быть даже при отсутствии ясного музыкального звука (при шумовых звуках), мы можем сказать почти все буквы шопотом, т. е. без ясных высот, даваемых исключительно только вмешательством звука голосовых связей.

Гласный тип отличается от тембра еще тем, что мы можем иметь в сущности различные тембры, в более обыденном значении слова одну гласность. Мы можем сказать одну и ту же „букву“ с разными звуковыми оттенками: гнусаво, ясно, с различнейшими призвуками чисто-„музыкального“ звукового характера.

Обратно, всякий „музыкальный“ звук, звук любого инструмента всегда имеет тот или иной, большею частью, однако, нечистый, г л а с н ы й т и п. Есть инструменты, звук которых напоминает „у“; есть такие, которые звучат как „о“ или почти как „а“; есть имеющие „согласные“ характеристики звука. Любопытно, что ни один инструмент не обладает настолько ясным типом гласностей, который наблюдается в звуке речи,—все они имеют большую или меньшую примесь и других гласностей—и еще большую

примесь „полугласного“ звука (подобного звуку закрытого рта), которую мы впоследствии обозначим как „ъ“ или „ч“ (перевернутое „ъ“).

Органные трубы в низком регистре дают обычно звук, подобный „у“. Фортепиано в среднем регистре и валторна пмеют тип, близкий к „о“. Звуки высоких нот скрипок имеют типы „с“ и „и“. Типы „ш“ имеются у шипящих инструментов, в роде тарелок и гонгов.

Интересно, что звуки одного акустического тембра, т.-е. принадлежащие к одному типу звукоизвлечения (напр., ряд органичных труб одинакового устройства), дают звуки разных гласных типов, в зависимости от регистра звука (от высоты тона). Напр., ряд органичных труб дает следующий звукоряд гласных типов по мере повышения звука от самых низких регистров и до предельных высот:

„Ъ“ (полугласный звук закрытого рта, нечто в роде протянутого „м“).

У, О, А, Е, Ю (немецкое ü), И, С, Ш, Ф, Х.

В последних, предельных высотах, мы сначала слышим исчезновение высоты тона (звук перестает восприниматься, как имеющий высоту), но гласный тип еще остается некоторое время.

Идеализованная, поэтическая речь обычно пользуется из этого многообразия только некоторой частью, оставляя значительное количество в пользу „бытового типа речи“. Во всяком случае можно сказать, что, несмотря на значительное несовершенство этой типизации, все же она позволяет так или иначе довольно в тесных границах интерполировать почти все, что нам в речи представляется, и притом достаточно точно, настолько точно, что это является вполне достаточным для той стадии примитивного познания, в которой мы пока еще пребываем в речевых явлениях. Даже такие экстравагантности звукоизвлечений, как разные „прищелкивания“ и придыхания, находят тут себе место и могут быть изображены буквенными символами.

Само собою разумеется, что, принимая эти символы, мы решительно тут споримся с грамматикой и орфографией и не можем поступить иначе, на что я уже указал. Для „языка“ и для филолога на первом месте родословие, генеалогия слова в его морфологической сущности. Для нас важно только звуковое изображение и ничего более. Поэтому нам придется всегда употреблять наши буквенные символы, писать их именно так, как они нам представляются в выговоре или в произношении.

Что касается до соединения нашей системы тембровой записи с нашими системами высотных, динамических и метрических записей в одно целое, то тут я, как говорил, останавливаюсь на способе употребления буквенных знаков вместо нотных кружков или совместно с ними. Ноты большой длительности (белые)

включают в себя буквенный символ, как бы окружая его; ноты мелкой длительности (черные) просто изображаются самими буквами. Этот способ, несмотря на примитивность, до сих пор мне служил очень удачно и был годен даже в сложнейших случаях (см. для иллюстрации изображение хроматической гаммы на таб. I и последующие примеры с трехлинейным нотоносцем).

Но надо иметь в виду, что этот способ не может изобразить никаких иных вариаций тембра звуков речи, кроме типов гласности: все индивидуальные различия речевого тембра (колорит звука у разных людей) — все это выпадает из нашего записывающего аппарата. Но эта область имеет в себе слишком много случайного, слишком много „видового“ и „личного“, чтобы ей придавать большее значение. В системе звуковых различий, речевых, она занимает приблизительно такое место, как в чистой музыке — область изменений тембров данного инструмента, например, изменение тембра при переходе от одной скрипки к другой. Конечно, и тут есть различие, но учитывать его „художественно“, как эстетический факт, вряд ли требуется.

Прежде чем закончить эту главу, я остановлюсь на нескольких частных явлениях. Прежде всего, в многообразии гласных типов мы можем отметить такие, которые допускают непрерывный переход из одного типа в иной, пробегая некоторые „промежуточные“ типы. Есть и такие, которые подобного перехода не допускают. Например, от типа „а“ к типу „е“ можно найти непрерывный путь, но вряд ли подобный путь можно сыскать от типа „о“ к „я“, не задев при переходе некоторых иных типов гласностей. Точно так же немислим переход от некоторых гласных к согласным, не затронув некоторых „третьих“ звуков. Все это заставляет предполагать существование своеобразной координированности гласных типов, их заключенность в некоторую структуру.

Далее я коснусь вопроса о взаимоотношениях „звучного“ речевого звука и „шопотного“. Шопот в обыденном смысле слова не всегда есть просто беззвучное произнесение на „шумовых“ гласных типах, так же как то, что именуется обычной речью (не шопотом), тоже не есть сплошное пребывание голоса на звучных гласных типах. Обычно мы имеем смешение в речи того и другого элемента. „Звучная“ речь никогда, во-первых, не достигает той степени звучности, как слово поемое, в самом „звучном“ звуке живой речи нет той ясности, той напряженности звучания, как в самом тихом „рр“ музыкального „петого“ звука. Во-вторых, как я уже указывал, звучная речь бывает звучной только частично: каждый звук или большая часть звуков начинаются звучно, но быстро переходят в шумовые оттенки. Самый тембр речевого звучного звука отличается от звука той же высоты и силы, но петого: он ниже, неопределеннее по тембру, он, если так можно выразиться, обычно несколько „небрежнее“ по своему облику. Об-

равно, при шопоте мы имеем очень частые „прорывы“ звучных звуков, иногда в виде еле заметных звуковых намеков, как бы „отзвуков“, которые сопровождают в особенности звучные согласные (типы „б“, „д“, „г“), которые иначе не могли бы отличаться от соответствующих беззвучных („п“, „т“, „к“) ¹⁾. Затем практически шопот часто характеризуется просто некоторой большей против обычной погашенностью звуковой силы высотного звука. Чистый шопот на одних шумовых тонах встречается в сущности практически редко, а еще реже в декламационном и сценическом говоре, именуемом „сценическим шопотом“, который есть большей частью звучный звук, но на сильно расширенных связках и потому дающих особо жидкий, низкий и расслаивающийся, двоящийся и троящийся по интонации тембр,—некоторого рода фальсификация шопота. Во всяком случае это не чистый шум,—в нем есть высота, и его можно записать нашим нотным символом, чего нельзя сделать при „настоящем“ шопоте.

Аналогично динамическим, метрическим и интонационным центрам (акцентам) речи мы можем установить в речи наличие некоторых тембровых акцентов. Эти акценты основаны на сравнительной яркости звука у разных речевых звучаний. Прежде всего звучные тоны преобладают по звуку над шумовыми. Слово, в котором все произнесено шопотом, кроме одного звука, ясно выделяет этот звук, как „звучный акцент“. Это—один тип тембрового акцента. Другой тип основан на том, что некоторые гласные типы сами по себе (независимо от своей шопотности или звучности, или, вернее, при прочих равных условиях) представляются нам сравнительно ярче или резче других. В этом отношении гласные типы можно распределить в некоторого рода скалы ²⁾, которые дают градацию их звуковой яркости, обуславливающей импульсивное приковывание внимания к одним даже при условии их ровного произнесения.

Все же надо заметить, что тембровый акцент—явление значительно менее важное для структуры речи и ее звуковой стороны, чем акценты предыдущих типов. Большое значение тембровый акцент второго типа (акцент гласностей) имеет при рассмотрении явлений звуковой эвфонии, где мы с ним встретимся. Во всяком случае он ступневывается пред теми акцентами, и они доминируют в общем впечатлении акцента речи, тем более, что, как уже говорено выше, они большей частью совпадают между собой.

1) Эти звуковые „звучные“ намеки, обычно сопровождающие шопот почти всегда лежат в самом низком регистре голоса данного лица.

2) Всякая такая скала, конечно, имеет только приблизительное значение.

III. Дыхание в речи.

Мы не можем не коснуться чрезвычайно важного вопроса о дыхании в речи. Дыхание само по себе еще не составляет никакой „музыки речи“—оно если не беззвучно, то чаще всего настолько малозвучно (исключения бывают либо экспрессивного характера, либо относятся к области дурного произнесения, пороков речи), настолько малозвучно, что не может учитываться, как звуковой элемент. Но дыхание есть неминуемый фон речи, это—явление, без которого речь немислима,—чрезвычайно важное в эмпиологии речи, так как очень большая часть речевой эмоции происходит именно от дыхания,—составляет существенную „эмоцию дыхания“ и только как следствие—эмоцию речи.

Речь вздохов—это интимнейшая сторона речевой экспрессии. Но она сопутствует—иногда неслышно, хотя всегда чувствительно—всякой речи, оставаясь даже тогда, когда речь прекращается. Распределение дыхания в речи—это не только задача декламаторской техники, это не только проблема орфоэпии,—это одновременно и существенная часть композиции речи. Художник слова незаметно для себя творит не только звуки речи, но если он хочет творить и интонации и динамические ритмы, то он творит и ритмы дыхания.

Это—неминуемо. Ведь динамика речи—простое следствие большей или меньшей „силы выдыхания“ или силы „вдыхания“. Она—в прямой зависимости от „формы дыхания“. Запас воздуха в легких говорящего должен быть в соответствии с той фразой, которую он намерен произнести, с ее длиной, с ее интегральной динамикой, с количеством акцентов в ней. Мы должны поставить целью осознание форм дыхания, так как это—фундамент осознания форм самой речи.

Тут перед нами опять вопрос об „изображении“, о записи явления. Эта задача простейшим образом разрешается путем принятых нами график. Мы будем изображать высотой „ординаты“ над осью времен количество воздуха в легких, его запас. Тогда явление дыхания представится нам в форме некоей волнистой кривой. II строение этой кривой дает нам возможность подойти и к вопросам ритма дыханий и к проблеме эмпиографии дыхательных явлений.

Чтобы ориентироваться в самом явлении более точно, заметим, что наше дыхание обнаруживает прежде всего „периодичность“, оно распадается на процессы вдыхания и выдыхания, разделенные промежутками сравнительно „устойчивого“ состояния легких. Почти никогда мы не выдыхаем всего воздуха из легких. Некоторый остаток остается, и выдыхание в точности всего воздуха сопровождается особым чувством напряжения, вызывающим и сопровождающим соответствующую эмоцию.

Обычно наше „вдыхание“ начинается с некоторого „уровня“ нашей кривой дыхания. Ее полное падение означало бы полное отсутствие воздуха в легких. Этот постоянный запас воздуха (минимум запаса) довольно легко определим без большой погрешности. Начиная с этого уровня, самый процесс вдыхания распадается на три стадии, которые отмечены еще мистическими теоретиками дыхания на Востоке („йогами“). Полное глубокое дыхание состоит из трех этапов: вдыхания легкими до ощущения известной „наполненности“ этого органа, затем дальнейшее вдыхание, сопутствующее опусканием грудобрюшной преграды (диафрагмы), и, наконец последнее, сопутствующее раздвижением ключиц и грудной клетки. Для нас не столько важны эти три стадии и их отличия, сколько то, что каждая из них соответствует определенной „наполненности“ воздухом человека, определенной „погрузке“ дыхания. Так что вдыхающий определенное количество воздуха тем самым уже доходит до соответствующего этапа. При выдыхании в обратном порядке проходятся все стадии: сначала сжимается область ключиц и грудной клетки, затем поднимается диафрагма, наконец, выдыхаются легкие. Всякий продельвающий над собой несложный эксперимент „полного дыхания“ почувствует, что всем этим стадиям и даже отдельным моментам в них соответствует специфическое ощущение, которое, к сожалению, никаким словом характеризовано быть не может.

На приведенной „схематической“ графике мы можем произвести опыт анализа отдельных стадий и опыт примерной номенклатуры явления (см. табл. II). Прежде всего область, лежащая ниже линии АВ и выражающая собою вообще всякое понижение количества воздуха в легких, большее, чем тот запас его, который обычно присутствует и с которого мы начинаем вдыхание, — эта область будет именоваться областью низкого дыхания. Другая область, лежащая между линиями АВ и A_1B_1 и выражающая те количества воздуха, которые соответствуют „первой стадии“ полного вдыхания (вдыхание легкими), — это будет область среднего дыхания. Область между линиями A_1B_1 и A_2B_2 , соответствующая стадии вдыхания при понижении диафрагмы, — это высокое дыхание, и, наконец, последний этап — это предельное дыхание (линии A_2B_2). Полное дыхание состоит обычно из среднего, высокого и предельного, лишь в редких случаях захватывая и область низкого дыхания.

Сравнительные размеры этих областей ¹⁾ (по данным, добытым экспериментальным путем) представляются приблизительно в том виде, как на предлагаемой таблице. Наибольший объем имеет область среднего дыхания, наименьший—область предельного.

Самое дыхание распадается на два процесса—вдыхания и выдыхания. Между ними помещаются пункты верхнего и нижнего задержания дыхания, или кульминаций дыхания. Конечно, границы последних трудно определимы и часто вовсе ступшеваются. Точная характеристика дыхания дается формой кривой дыхания, но в целях удобства я приведу тут некоторые опыты терминов, которые мне придется употреблять впоследствии, которые относятся к более грубым типам дыханий.

Прежде всего по отношению к областям, которые захватываются дыханием:

1. Дыхание низкое, средне-высокое или предельное—типы дыханий, протекающие исключительно в соответствующих областях и не переходящие в иные (таб. II).

2. Дыхание низко-среднее, средне-высокое, высоко-предельное, протекающие в двух смежных областях.

3. Дыхание полное, протекающее в областях средней, высокой и предельной.

По отношению к форме самого дыхания:

1. Дыхание симметричное, в котором область вдыхания (с момента вдыхания по момент начала выдыхания) приблизительно равна области выдыхания.

2. Дыхание ямбическое, в котором область выдыхания меньше области вдыхания.

3. Дыхание хорическое, в котором область выдыхания больше области вдыхания.

Примечание. В случае большей краткости вдыхания пред выдыханием динамический акцент дыхания (сила дыхания) приходится на вдыхание, как на более краткое и потому более интенсивное—то же количество воздуха быстрее вдыхается. В обратном случае динамический акцент падает на выдыхание. Это оправдывает введение мною указанных терминов.

4. Дыхание ступенчатое, когда оно состоит из ряда последовательных мелких вдыханий и выдыханий, при чем каждое выдыхание меньше вдыхания. Графически оно изображается лестницеподобной кривой.

5. Дыхание прерывистое, в котором вдыхание (выдыхание) производится не сразу, а в несколько приемов, разделенных моментами перерыва.

¹⁾ Разумеются в сущности весовые количества воздуха, попадающего в человека и выраженного на нашем чертеже высотами ординат.

По длительности отдельных периодов дыхания, т.-е. промежутков между началом одного вдыхания и началом следующего:

1. Дыхание широкое, т.-е. медленное.
2. Дыхание частое, т.-е. с малым периодом.

По „амплитуде“ дыхания, т.-е. по общему количеству воздуха, участвующего в дыхании:

1. Дыхание глубокое (с большой амплитудой).
2. Дыхание мелкое (с малой амплитудой).

Примечание. Обычно широкое дыхание является одновременно и по необходимости чисто-физиологической—глубоким, так же как частое—мелким.

Этими терминами я только намечаю наиболее часто встречающиеся типы, для характеристики которых практически иметь отдельные термины, чтобы не обращаться постоянно к облику кривой дыхания. Вообще же, конечно, число возможных вариаций типов дыхания не ограничено, но все они выражаются очень просто и наглядно посредством нашей кривой.

Слово, речь обычно падает на моменты выдыхания. Обычно более или менее „симметрический“ тип спокойного нормального дыхания молчащего человека при наличии речевого потока сильно изменяется, обращаясь в хорический (т.-е. в краткое и сравнительно сильное вдыхание и сравнительно длительное выдыхание). Говорящий запасается воздухом, чтобы тратить этот запас в течение речи или некоторой части речи. Чем больше в речи динамизма (силы акцентов), тем больший запас требуется, тем на меньшее время хватает данного запаса. Это очень важное обстоятельство, так как оно функционально связывает динамизм фразы с ее построением относительно дыхания, с ее „лиговкой“, как говорят музыканты. Динамические фразы обречены состоять из ряда отдельных сравнительно кратких дыханий, тогда как фразы спокойного характера, с неярко выраженным динамизмом могут произноситься на одно длинное дыхание. После „сильно сказанного“ слова обычно наступает перемена дыхания (возобновление запаса воздуха), что связано и с известным временем, ибо на „дыхание“ нужно время, как бы кратко оно ни было, и это подчиняет и связывает динамизм речи и с метрическим ее строением. После сильных моментов речи неминуемы паузы, и длина паузы находится в зависимости от силы предыдущего слова.

Слово, говоримое на вдыхании, встречается, вообще говоря, в виде исключения. Вообще говоря, звук, произносимый на вдыхании, имеет иной тембр, чем на выдыхании, имеет несколько иной диапазон динамизма, метрики и интонации. Сила звука при вдыхании вообще менее силы при выдыхании, потому сильных динамических акцентов и сильных динамических моментов при вдыхании немислимо получить. Затем длительность звука при вдыхании всегда меньшая, чем при выдыхании: звук хуже держится, прерывается (вследствие неприспособленности связок к вдыхаемому

звук—звук „в себя“), только некоторые простейшие междометия, и то преимущественно „попотные“, составляют область элементов речи при вдыхании. Наконец, гласности звуков сильно меняются: некоторые звуки вовсе не могут быть извлечены при вдыхании, напр., звуки „р“, „ш“, „ц“, другие изменяют свою звучность очень существенно. Все эти причины обуславливают очень редкое применение вдыхаемых звуков в речи. Еще в разговорной они иногда употребляются часто как простой плод „неуменья“ распределять дыхание („нехватает“ дыхания и приходится часть слова или речи выпустить на „вдыхание“), но художественная речь определенно сохраняет вдыхание только при звуках некоторых эмоциональных междометий, перенося всю массу говоримого слова на в д ы х а н и е.

Ясно, что моменты кульминации (как верхней, так и нижней) органически лишены звучности. На них не может быть речи. Паузы речи могут зато падать как на кульминации, так и на любой момент дыхания, при чем для всякого наблюдающего речь ясно, какое глубокое „экспрессивное“ отличие имеют паузы разных типов (паузы кульминаций, паузы вдыханий, выдыханий и паузы полных дыханий).

Момент кульминации верхней (когда максимум воздуха в легких) есть момент наибольшего напряжения. Остановка речи в этот момент, остановка с запасом воздуха, если ей не предваряется пауза на вдыхании, может последовать только после звука на вдыхании, т. е. (в художественной речи) после некоторых междометий. Это часто соответствует эмоциям испуга, неожиданности (дыхание „замирает“), иногда экстатической радости, исступления. Напротив, пауза на нижней кульминации при спущенных легких, при понижении энергии организма обычно стимулирует эмоцию подавленности, уныния. Паузы на полных дыханиях (вдыхание—выдыхание)—обычный тип длительных пауз и в своей „эмоциональности“ всецело зависят от эмоции самого дыхания, от его формы.

Распределение форм дыхания в течение фразы—это одно из необходимейших условий художественного произнесения. Возобновления дыхания (вдыхания) должны падать на такие моменты речи, когда ими не нарушается логическая и „ритмическая“ связность речевого потока. Более простые и частые „рецепты“ такого распределения обычно имеются во всех курсах и учебниках декламационного искусства.

Акценты (динамические) в речи всегда сопутствуются особо сильным падением дыхательной кривой, что соответствует более сильному (стремительному—быстрому) выдыханию. Можно сказать, что дыхательная кривая в сущности есть до известной степени и динамическая кривая одновременно, только она изображает динамику речи несколько иным, более сложным, менее наглядным способом. Высоте подъема в динамической кривой соответствует (всегда с математической точностью, ибо это—следствие системы построения кривых) скорость падения или возрастания кривой.

Поэтому, зная форму дыхания в ее полном профиле, мы без труда разыщем все динамические акценты речи и сможем построить и динамическую кривую.

Примечание. Выражаясь математически, та функция времени, которая выражается динамической кривой, есть „производная“ функция времени, выражаемой кривой. Если наша кривая имеет уравнение

$$h = f(t),$$

где h —высота ординаты, т.-е. запас воздуха, а t —время, то сила выдыхания, соответствующая скорости выдыхания, изобразится так:

$$D = f'(t) = \frac{dh}{dt}$$

и графически будет $\text{tangens}'\text{ом}$ угла-наклона касательной к кривой в данной точке к оси времен.

Принимая во внимание эту зависимость двух наших кривых, мы могли бы ограничиться одной из них, и именно дыхательной, как более общей, но, к сожалению, недостаточная наглядность элементов динамики при употреблении этой кривой заставляет нас прибегнуть к двойному обозначению, как было до сих пор.

Впрочем, при учетывании этой связанности кривых надо учитывать и то обстоятельство, что „энергия выдыхания“ или „энергия вдыхания“ не всегда точно соответствует впечатлению „силы“ отдельных звуков. Может быть сильное вдыхание, но слабый звук, сильное выдыхание и такой же слабый звук.

При одинаковых звуках (напр., одинаковых гласных) энергия выдыхания (вдыхания) пропорциональна силе звука. Но этого нельзя сказать про разные тембры, разные „гласности“, как мы их назвали. Некоторые гласные дают, так сказать, наибольшую экономию дыхания. Их „легко сказать“ сильно, не затратив много дыхания (сильнейшие из них „а“ и „и“), другие, напротив, требуют очень много дыхания и все-таки дают мало звуковой силы, напр., звук, соответствующий букве „х“. Когда надо скоро „выдохнуть“ воздух, то всегда говорится именно „х“. При максимуме энергии выдыхания этот звук дает минимум силы звука. Некоторые согласные требуют очень мало энергии при сравнительно сильных звуках (напр., губные „б“, „п“, зубные „т“, „д“). Наибольшее количество дыхания потребляют гласные, полугласные „ы“, „ь“ и „ч“, согласные „х“, „ш“, „с“. Наконец, возможно в иных случаях беззвучное выдыхание и вдыхание.

„Беззвучность“ его до некоторой степени относительна. Мы всегда имеем ту или иную „гласность“ выдыхания. Паузы имеют свои звуки, свою гласность. Эти звуки суть или „х“ (в наиболее частом случае), или „ы“ (реже), иногда же это те или иные от-

звуки разных гласных (вздохи на „у“, на „а“ и т. п.). К этим уже известным нам типам гласностей надо прибавить специфический звук вдыхания—сопение, которое есть результат дыхания носом при закрытом рте. Это последнее и есть тот минимум звука при паузе, который обычно принимается за молчание. Настоящее молчание при паузе возможно только на перерыве дыхания, т. е. либо на кульминациях его, либо на промежуточной остановке.

Интереснейший вопрос об эмоциографии дыханий может быть разобран нами сейчас же, так как он довольно легко выделяется из общей эмоциографии речи. Как я уже указывал, очень большое число эмоциональных оттенков речи и звуков речи падает именно на эмоциографию дыхания. Эмоция принадлежит в сущности дыханию и уже отсюда так или иначе окрашивается и слово, произносимое на это дыхание. Внутренняя физиологическая связь эмоции с мускулами нашего тела в сущности проявляется по отношению в речи именно как связь с дыханием. Им обусловлена, как мы видели, динамика речи. Гласности и метрическая структура речи кажут уже только некоторые более тонкие оттенки. Интонации же, как мы уже знаем, связаны с той же динамикой и потому с дыханием. Отсюда видно, до какой степени важно исследование формы дыханий с точки зрения их выразительности. Дыхательная кривая—не только кривая механического образа, она—кривая эмоции, она описывает нам психику речи. Я не скажу ничего чрезмерно парадоксального, если признаю, что каждая эмоция так или иначе отражается (и довольно-таки исчерпывающим образом отражается) в форме кривой дыхания. И потому может быть выражена математически, коль скоро мы напишем уравнение стилизованной кривой дыхания. Это уравнение $h=f(t)$ будет одновременно уравнением эмоции.

Бесконечное количество эмоций не может быть передано в терминах слов. Было бы совершенно излишним нагромождением перечислять тут все эмоции и стараться передать все кривые, им соответствующие. Я намечу на прилагаемой таблице II несколько главнейших типов, соответствующих наиболее характерным формам кривых. Эти кривые будут, помимо того, еще и характеристиками дыхания пауз, во время которых предполагаются соответствующие эмоции (см. таб. II).

Наличие речи всегда так или иначе деформирует кривую дыхания. Но главнейшие характеристики эмоциональности все же остаются те же и при свободном дыхании, и при дыхании, стесненном произносимым словом. Главное действие слова—придание кривой дыхания асимметричной, преимущественно хорейской формы—удлинение выдыхания и сокращение вдыхания. Для эмоциологии речи чрезвычайно важны характеристики кривой дыхания, сводящиеся к типу дыханий „верхних“ или „нижних“, соответствующие всегда определенной группе эмоциональных типов,—к типам дыханий „ступенчатых“ или „прерывистых“ (см. выше), имеющих очень яркие эмоциональные характеристики. Чтобы не спутывать

эту область, я буду рассматривать взаимодействие речи и дыхания в связи с мелодией речи, как одну из частей общей структуры речевой мелодии, в главе о „мелодии речи“.

Что касается до записи дыхательных явлений речи, записи, имеющей чрезвычайно важное значение в декламационной области, то тут, как и в области записи динамических, метрических и тембровых элементов, не всегда удобно оказывается прибегать к точной графике дыхания, какая была нами употребляема до сих пор, а удобнее ввести специальные методы обозначения „начала вдыханий“, „начала выдыханий“, кульминационных моментов и „регистра“ всех этих элементов,—их высоты (в смысле употребленных нами и ранее выясненных терминов „низкого“, „среднего“ и „высокого“ дыхания). Эти значки вполне достаточны, чтобы представить не точный, а как бы стилизованный облик дыхания, т.-е. то самое, что надобно для исполнителя и для творца речевой музыки. В этих схематических гранях возможны индивидуальные колебания исполнения, менее произвольные, чем при отсутствии всякой записи, но и не столь несвободные, как при употреблении точной графики.

Я употребляю в своих работах следующие знаки: для обозначения начала вдыхания знак \vee , который ставится на месте, метрически соответствующем началу этого явления (табл. III).

Если звук речи падает на момент вдыхания, т.-е. если он произносится „в себя“, то тогда этот значок ставится при самой ноте высоты, под нею.

Для обозначения различных ступеней „глубины“ вдыхания эти значки ставятся на разных высотах, при чем тут можно установить тоже своего рода „дыхательную температуру“, установить всего семь градаций глубины, по два на средний, высокий и предельный регистр и одну—на низкий. Это соответствует нотоносцу в три строчки, именно каждая градация обозначается знаком или на одной из черт, или в одном из четырех промежутков между ними.

Примечание. Может быть, в видах технической простоты можно было бы раз'единить оба нотоносца, но я не решился сделать в этой работе, пока еще опытной, такого введения из боязни слишком испестрить и без того пестрое обозначение звуковой природы речевых звуков.

Для обозначения начала выдыхания я ставлю совершенно с такими же приемами написания знак \wedge

Значок запятой (') обозначает кульминацию или просто некоторую остановку в дыхании. Эта остановка, очевидно, сохраняет ту глубину дыхания, которую обозначает предыдущий значок „ \vee “ или „ \wedge “. Таким образом верхняя кульминация будет обозначена как последовательность знаков \vee' и \wedge , нижняя—как последовательность \wedge' и \vee .

Тут я привожу некоторые примеры, характерные для записи указанных мною выше главных типов дыхания (см. табл. III).

Кроме этих знаков, я еще в целях наглядности употребляю

еще лиги, наподобие музыкальных лиг, обозначающих произнесение данного места, данной последовательности на одно дыхание. Таким образом лига связывает в одно целое последовательность символов \vee \wedge , образующих „дыхательную фразу“, совершенно аналогичную музыкальной фразе, соединенной лигой.

Высота запятой соответствует всегда глубине вдыхания или выдыхания, ей предшествующего, потому возможно запятая ставить всегда на одном месте или (по чертежным соображениям) на любой высоте нотности, помня, что их высота обусловлена уже предыдущим вдыханием или выдыханием. Что касается до лиги, то она может кончаться или в момент нижней кульминации, или же поглощать и ее в себя.

Скорость (и соотв. сила) вдыхания или выдыхания, очевидно, в этой системе записи обусловлена глубиной их в связи с тем метрическим, временным пространством, которое на него отведено. Глубокий знак вдыхания с быстро следующим за ним знаком выдыхания, очевидно, означает вдыхание сильное и наоборот.

Эта система не только позволяет очень свободно и точно, при сохранении полной художественной, импровизационной свободы в некоторых пределах, записывать системы дыханий, сопутствующих звукам речи, но она помогает и ориентироваться в знаках динамизма с очень большой наглядностью и точностью. Музыкальные знаки динамизма как бы „подтверждаются“ этими знаками дыхания и получают от них ряд тонких нюансов, невозможных в простой музыкальной записи динамизма (см. также таб. I, рис. 4).

IV. Эмоциография речи

(звуковая выразительность).

Надо отличать то, что я называю „эмоциографией“ речи, ее звуковую выразительность, от выразительности (экспрессии) речи вообще. Речь вообще выразительна не только своей звуковой природой, но и своим идеографическим смыслом, которого мы тут не касаемся, как в „музыку речи“ входящего только косвенно. Но и в области чисто-звуковой эмоциографии нам надо различать те эмоции, которые являются, так сказать, „естественными эмоциями речи“ и свойственны каждому человеку,—от более тонких, более неумовимых эмоций, которые рождаются уже в чисто-музыкальном плане восприятия,—от звуковых сочетаний, от ритмов (не от голых метрических схем, в которые может уложиться любая нехудожественная речь, любой вскрик, междометие) — от звуковой эвфонии. Эта часть эмоций, вызываемых речью, и свойственная в сущности только „более или менее художественной“ речи, очень близкая к эмоциям, вызываемым чистой музыкой; это—область звуковых „гармонических сочетаний“. Но и в музыке есть область, близкая к первой: области эмоций—именно то, что именуется более грубо „драматической выразительностью“ музыки—те мелодические и динамические оттенки и последования звуков, которые вызывают в нас представления о гневе, о страсти, о той или иной степени „динамизма“, вызывают именно потому, что они в сущности суть стилизованные, озвученные, иногда гиперболизированные копии интонаций живой речи. В программной, оперной и вообще драматической музыке много примеров такого рода выразительности, взятой „из речи“ и перенесенной в музыку. Напротив, тонкие эмоция, вызываемые в нас ритмически претворенной речью, очень подобны впечатлениям от чистой музыки, музыки без желания быть „изобразительницей“ чего бы то ни было. Интересно, что борьба, которая и в границах музыки ведется между представителями течения „изобразительности“ или выразительности (программности, если угодно), с одной стороны, и „чистой музыки“, с другой, имеет полную аналогию и в области явлений слова. Поэты обычно читают свои произведения совсем иначе, чем „декламаторы“, в особенности чем актеры. Они читают ближе к му-

зыка и дальше от естественных интонаций речи. Их произношение приближает поэзию к музыке, ослабляя ее естественные интонации и их „изобразительность“. Напротив, актеры читают с явным перевесом обычных эмоциональных интонаций над музыкальными ритмами и эвфоническими элементами, нередко насилуя и даже разрушая вовсе ритмы стиха.

Мы принуждены будем разделить оба элемента эстетических образов, переживаемых созерцателем художественного (или вообще) слова, мы сначала должны будем рассмотреть элементы эмоции в обычном смысле слова,—эмоции, если так можно выразиться, „жизненной выразительности“, для большей части которых имеются в языке те или иные слова, так или иначе типизирующие эти эмоции, наполние, если угодно, букв алфавита, типизирующих гласности. Напротив, другой тип эмоций мы выделим в главы о речевой эвфонии и мелодии речи, признавая за ними несравненно более „ритмическое“ значение, приближающее их к музыкальным образам. Для этих эмоций, так же как для чисто-музыкальных, в сущности нет слов для их изображения, кроме тех самых звуков, коими они вызваны. Как в музыке мы только приблизительно можем сказать, что „минорное трезвучие дает эмоцию, подобную печальной“, но в действительности это специфическая эмоция, которая вполне адекватна только самому минорному трезвучию и ничему более; как мы в музыке не можем совсем найти в лексиконе слов для выражения настроений, навеваемых мелодиями, что и подало повод считать музыку языком „невыразимого“, так и в поэзии есть эта область невыразимого словом, а только лишь музыкой самой речи.

Если говорить вполне точно, то даже и в этих „жизненных“, знакомых каждому эмоциях нет полной словесной определенности. Слова, их обозначающие,—только приблизительная „типизация“ явлений. Эмоция вполне адекватна только самой музыке речи, т. е. форме интонаций, метрики и динамики вместе, форме того, что обычно (на недифференцированном языке прежних теоретиков речи) именовалось просто „интонацией“. Это обстоятельство в высокой степени затрудняет изучение и ориентировку в явлениях. Иногда небольшое изменение в динамизме ведет за собою полное искажение лика эмоции, всегда эмоция есть функция всех элементов звуковой природы речи (и высоты и динамизма, и метрических связей, и тембра, и даже идеографии, т. е. смысла слов). Было бы невозможно рассматривать типы эмоций, как мы до сих пор рассматривали все явления речи, „по нашим координатам“ высоты динамики, метрики и тембра, ибо в этой области они все перемешиваются. Сравнительно особняком стоит чистая эмоция дыхания, которую мы уже рассмотрели в предыдущей главе, и эмоции гласностей, которые мы с некоторым основанием можем выделять. Все остальное придется рассматривать вместе, и рассматривать не по координатам, а по типам эмоций, наблюдая и изучая на живом примере речи типы явлений, сопутствующих типам эмоций.

Наши методы записи позволяют нам без труда дать схемы наиболее важных типов эмоций, звуковые схемы, которые самым эмоциям, как я говорил, „адекватны“ — их вполне выражают. Типизация и стилизации этих схем соответствует некоторой типизации и стилизации самых эмоций, — стилизации, неизбежной и даже нужной в целях уяснения явления. Это — наиболее частые, наиболее житейские эмоции — к ним примыкают более или менее „исключительные“ уже более тонкие, которые всегда однако можно интерполировать между нами рассмотренными. Творческая фантазия автора художественного слова может давать этим эмоциям еще больше оттенков, умножить их до неограниченности, как умножает музыкант эмоции своего мира звуков, создавая ритмы в звуковых последовательностях. Наша задача — не только дать ориентировку в этих явлениях, но и позволить все эти творческие представления реализовать и записать. Когда это сделано (а наша запись разрешает эту задачу), то делается в сущности совершенно бесплодным и зрящим занятием слишком детально анализировать, классифицировать и именовать явления, об'ем которых и количество явно безгранично. Это — такая же сизифова работа, как если бы кто задумал классифицировать и переименовать все возможные в музыке ритмические фигуры и фигуры.

Тут я привожу большую таблицу (т. IV), в которой я постарался по возможности точно зафиксировать звуковые „оттиски“ эмоции, пользуясь, с одной стороны, способом диаграмм, а с другой — моей системой записи звуков в более схематическом виде. В этих схемах я по возможности старался выделить типичную сторону явления, опуская нюансы, которые придают те или иные оттенки, не нарушая границ эмоции, обозначенные ее наименованием (см. таб. IV).

Большая часть этих схем может быть подвергнута своеобразной проверке путем чистых „интонаций без слов“. Даже при таком решительном опускании идеографической стороны, которая главным образом и придает „видовые“ индивидуальные оттенки типам эмоций, можно всегда уловить общий тон выразительности, „понять“, если так можно сказать, эмоцию. Эти звуковые схемы нам ясны, дают нам определенное ощущение данных эмоций, какие бы слова мы под них ни подложили. Если даже слова будут совершенно неподходящие, то наше ухо и сознание только ощутит неправильность интонации, ее несоответственность слову, вернее наоборот: слова — интонации, но вряд ли ошибется в оценке самой интонации. Простейший прием такой проверки без слов заключается в том, что данные слова, фразы и вообще части речи, имеющие определенный эмоциональный вкус, произносятся с закрытым ртом, этим уничтожая все очертания слов и гласностей. Остается один контур метрических, динамических и интонационных элементов, которые и соответствуют как бы оттиску эмоций. Подставляя разные слова, но с теми же эмоциональными очертаниями, мы можем убедиться в том, что оттиски остаются более или менее неизменными. То неизменное,

что в них остается, тот инвариант метрики, динамики и интонации—это и есть подлинный звуковой слепок с эмоцией. Все же изменяющееся надо отбросить из схемы, как видовое, индивидуальное.

В речи бытовой, житейской мы редко встречаем значительные отклонения от этих схем. Наш лексикон достаточно богат, чтобы ни одна „классическая эмоция“ не была обойдена. Но в речи „художественной“, в особенности поэтической, мы можем встретить даже умышленные, художественно задуманные отклонения от этих типов. На эмоции такого рода, выраженные этими уклоняющимися схемами, падает как бы некоторая часть, некоторый ответ основной эмоции, к типу которых звуковой облик наиболее приближен. Иногда они ощущаются, как некий гротеск, как что-то „экстравагантное“. Но всегда их введение оправдывается только художественными соображениями. Уклоняющаяся от типов эмоция (если она не просто промежуточная между типами, интерполированная) всегда должна быть художественно оправдана, ритмически претворена, быть в своем звуковом образе музыкой речи. Иначе она не имеет права на существование, ибо из-под нее ускользает и житейский, физиологический, и ритмический, художественный фундамент. К числу таких эмоций, которые отходят от житейскости, которых звуковые схемы отличны от приведенных в таблице, надо прежде всего отнести некоторые типы произнесения художественной речи¹⁾, к чему мы вернемся в главе о мелодии речи.

Эмоции гласностей могут быть рассмотрены особо, вне связи с эмоциями звуков вообще. Это не значит, что они в строгости стоят в стороне,—в явлении звуковой эмоции речи все связано. Но этот особый и сложный мир может быть анализирован сначала отдельно, чтобы потом синтезировать его эмоциональный план с планом обычных речевых метрик, динамизмов и интонаций. Во всяком случае эмоции гласностей представляют из себя более тонкую область, более недоступную обычному восприятию, требующую какого-то рядового проникновения в сущность музыки речи,—я бы сказал, некоторого „поэтического подхода“ к речи. И их психологическая значимость иная, они не так определены, не так четки, не так „физиологичны“, они ближе уже к типам музыкальных эмоций, вызываемых мелодиями поэтической речи и музыки.

Опыт „психология“ гласностей был уже по отношению к русскому языку произведен Бальмонтом в его любопытной книжке „Поэзия как волшебство“. Но тут поэт, применив импрессионистическую манеру описания эмоций гласностей, не мог соблюсти во всем достаточной объективности и дал много воли личной фантазии, почему многое из им высказанного не может претендовать ни на какое иное значение, кроме как поэтической метафоры. Тем не менее самая идея такого подхода к звуку речи, самая

¹⁾ Скандирование стиха, напевность речи и т. п.

идея бытия эмоций гласностей им была осознана. Это во всяком случае одно из крупных явлений на путях звукового осознания речи. В основу эмпиологии гласностей надо положить тот неоспоримый факт, что г л а с н о с т ь, как звук, как тембр, вызывает в нас несомненную и определенную эмоцию, которая в точности, конечно, словом не выражается (адекватно только самой гласности), но все же может быть иной раз сносно интерполирована в символах представлений—слов. Тут надо отличать задачу и явление чисто-звук о в о е, формально-музыкальное, так сказать, от явления по существу лингвистического. Конечно, можно и должно ставить вопрос о том, каким образом в самом процессе словообразования участвует эмоция гласностей, каким образом в тот таинственный период, когда создаются к о р н и языка, в них вклевывается эмоция самими гласностями этих корней. Этого факта отрицать нельзя: ряды слов во всех языках построены так, что корни их не случайно связаны именно с определенными гласностями. И эти гласности соответствуют каким-то таинственным образом самой идее данного слова, они как бы дают звуковой отблеск идеи. Сюда надо прежде всего отнести все так наз. звукоподражательные слова. В них присутствие и участие звукового элемента, звуковой эмоции в корнеобразовании совершенно очевидно. Но, кроме грубого звукоподражания, есть и что-то более тонкое, какое-то включение эмоции звука в корни слов и в формы слов, какое-то таинственное подобие звуковых форм идее слова, его идеографической символике. Повторяю, факт этот не подлежит сомнению, не надо только его делать общим принципом. Но, с другой стороны, это вопрос чисто-лингвистический, который может нас интересовать только мимоходом. Чисто-звуковой вопрос стоит особенно независимо от того, включены ли звуки разных гласностей в корни или в формы слов, соответствуют ли при этом они или не соответствуют они идее слова, но, как чистые элементы звучания, они неминуемо в нас вызывают некоторые эмоции, которые мы в праве изучать и описывать. Любопытно, конечно, для нас случаи совпадения эмоции звука с идеей слова, но и без них тут есть много материала, над которым стоит призадуматься.

Можно сказать так: если эмоция гласностей слова совпадает с его идеографическим оттенком—в какой-то степени „соответствует“ ей, то идеографическое значение слова, его действительность сильно возрастает от этого совпадения. Но, конечно, есть множество случаев, когда такого совпадения нет, и тогда идеографическое значение слова парализуется несоответственной гласностью. Прозвук этого не ощущает, но поэт всегда будет интуитивно выбирать такие слова, в которых наблюдается именно отмеченное с о в п а д е н и е, а не противоречие. Поэт находит свои сокровища всюду, где они есть. И нам сейчас вовсе не важно то, что „филологически“ является игрой случайности, какие-нибудь совпадения идеи слова и гласности, которые с научной точки зрения являются не связанными (напр., совпадения не в корнях

слов). Для творца художественной речи, быть может, именно такие словесные находки особенно ценны. Он музыкой гласностей подчеркивает идеографический символ, он из ряда слов синонимических, выражающих примерно то же, выбирает то, что ему идет по ходу его эмоции, то, которое в ходе речи подходит по своей звуковой эмоции, иллюстрируя или усиливая ее.

Тут мир зыбких ассоциаций. Очень трудно разобрать, где в эмоциях гласности мы имеем дело с чем-то общим для всех, чем-то органически связанным с данной гласностью—и где с индивидуальным впечатлением. Ряды гласностей, несомненно, вызывают в нас каждая свои ассоциации, но явление осложнено тем, что эти ассоциации часто—результаты целого ряда психологических сцеплений, целого ряда иных ассоциаций. Мы можем, например, ассоциировать какой-нибудь гласной эмоцию только потому, что в каком-нибудь слове та же гласная когда-то „случайно“, быть может, нами запомнилась, выделилась сознанием и навеки оказалась прикованной к эмоции того слова со всей прочностью „случайной ассоциации“. Тут много аналогии с знаменитой проблемой о „цветном слухе“, об ассоциациях звукам светов. Индивидуальное перепутывается с органическим, случайное—с функциональным. И надо быть весьма осторожным, чтобы не впасть в предвзятость и не награждать гласности эмоциями, которые они имеют только в феноменологической плоскости данного индивида.

Ниже я постараюсь дать некоторый скелет эмоциональных ассоциаций, связанных с определенными гласностями. В этих эмоциях самые яркие—это те, которые проистекают из звукоподражательных ассоциаций и потому строго органичны и функциональны. Поэтическая речь уже давно пользуется этими ассоциациями как для того, чтобы подчеркнуть эмоцию и смысл самого слова, в котором эти гласности включены, так и для того, чтобы, окружая то слово, эмоция которого является центральной, гласностями подобными по эмоциональности, еще усилить впечатление. Более неопределенны и индивидуальны эмоции „не звукоподражательные“. По отношению к ним часто можно сказать, что они являются просто звуковой краской, которой прозаяк обычно во все не пользуется, а поэты пользуются, учитывая более элемент эфонического, чем эмоциональный, как музыканты пользуются тембрами инструментов в процессе оркестровки. Я оговариваюсь, что как раз в этой части моей работы иные положения смогут вызвать сомнение у некоторых и квалифицироваться как индивидуальные впечатления, а не органические зависимости. В общем план этих последующих строк подобен плану знаменитой „Азбуки“ Бальмонта, но я старался избежать некоторых его рискованных утверждений и постоянной спутанности проблемы филологической с проблемой музыкально-речевой.

Шопотные гласные, равно и согласные, представляющие чистые шумы, обычно имеют эмоцию, подобную эмоциям этих шумов, ши-

пящих, дыхательных, свистящих и иных звуков. На эту эмоцию накладывается специфическая эмоция гласности, соответствующей данной гласной или согласной. Вообще же шопотные звуки речи значительно ослаблены в своей „гласной эмоции“, и большая часть их впечатления, чисто физиологическая, относится к предыдущей категории явлений. Эмоция таинственности, чуткой настороженности характерна, как общий фон эмоциональной окраски шопотных ¹⁾.

А. А имеет ясную, открытую звучность: это нормальный звук раскрытого рта. Его эмоция—откровенная, ясная, лучезарная, радостная. Как восклицание, это восклицание радости, если самая гласность отчетлива. Восклицание испуга есть уже не „а“, а „а“—полушопотное и всегда с придыханием. Но даже и тут оно сохраняет известную лучезарность, и значительная часть мрачного впечатления от шопотного восклицания „а“ падает на придыхание, сопутствующее при этом: „х·х-а“, а не просто „а“ ²⁾.

Это гласная—свободного звука, ничем не сдвоенного, ничем не стесненного. Она встречается в корнях слов, как „радость“, красота, благо, лад, ласка, младость (ср. полногласное—молодость по эмоциональному типу), желать, май, алый, дом, алмаз; попадая в формы слов, она придает им оттенок лучезарности, ясности, открытости (ср., напр., впечатления от двух синонимичных слов в роде, напр., „осиянность“ и „озаренность“—одно перемещение ударения с „а“ на „е“, несмотря на присутствие в последнем слове в его корне „а“—з·а·р·я—все-таки дает впечатление омрачения. Еще резче это в третьем синонимическом слове—„освещенность“, которое „выглядит“ уже совсем тускло после первого). Как и по отношению ко всем звукам, максимум впечатления от „а“ тогда, когда она падает на ударение динамическое, либо на метрическое. Если она не падает на ударение, то она несколько теряет свой лучезарный колорит. Я, конечно, исключаю при этом такие „неударные“ „а“, которые в сущности вовсе не „а“, а только „пишутся“ как „а“, произносимые как некоторое среднее между „а“, „е“ и „ы“. Напр., в том же слове „озаренность“ получается большая разница, если мы произнесем „а“ отчетливо, как настоящее „а“, или „по-бытовому“—полутембром.

Оз·а·ренность

Оз,ы·ренность

¹⁾ Обратной эмоция музыкальных „шипящих инструментов“ часто обусловлена их подобием „трагическому шопоту“, что и обуславливает впечатление мрачности в некоторых случаях. Сюда можно отнести не только звуки тарелок и там-тама „рр“, но и закрытые звуки медных, всегда рождающих идею чего-то придушенного, сдвоенного.

²⁾ Я надеюсь, что после всего высказанного меня не будут встречать упреками и „возражениями“ того типа, которыми забросали некогда Бальмонта за его книгу в роде того, что есть много слов, в которых есть „а“ и в ударении, в корне и однако никакой лучезарности смысла они не имеют. Напр., „малый“, что ли. Я думаю, что уже достаточно показал, что это не в о з р а ж е н и е против того, что гласность имеет свою эмоциональную окрашенность, а только указание на то, что есть слова, в которых эта окрашенность исчезает, ступеванная противоречивым смыслом.

В последнем случае слово сразу эмоционально блекнет и вырождается. А наиболее способно к заполнению своим звуком больших пространств речи без ущерба художественности. Речь с избытком „а“ приобретает характер напряженности, захватывающего прилива жизни и воздуха.

ДышА духАми и тумАнАми,
ОнА садится у о(а)кнА.

Многие слова имеют в корне и в ударном слоге „а“, и тем не менее их смысл и колорит „мрачный“. Это слово „мрачный“ наиболее подходит для иллюстрации сказанного. Но не трудно видеть, во-первых, что в этом слове, коль скоро мы произносим его „выразительно“, т.е. подчеркивая его эмоцию, мы никогда не говорим „чистого“ „а“, а всегда его несколько приближаем к „о“, усиливая впечатление еще тем, что интонация возвращается в низком регистре, а во-вторых, что в эмоции этого „слова“ не меньше, если не большее значение имеет полугласный звук, предвещающий „м“—мрачный „звук Хаоса“ ь-ъ-ъ-м

ь-ъ-ъ-мр-а-чный

и звук „ч“ с тяжелым специфическим оттенком, на который еще делается всегда ударение, как видно из диаграммы. Тоже и в слове „тьма“, где эмоция „м“ покрывает эмоцию „а“ и на ней именно имеется метрическое ударение, независимое от динамического центра на „а“.

А. Шопотное „а“ из всех шопотных наиболее ясное и светлое. На фоне шопотов оно имеет совершенно такое же значение, как звучное „а“ на фоне звучной речи. В нем есть оттенок глубокой нежности. Все-таки характерные особенности его ступенчатее при шопоте.

О. Звучное „о“ дает эмоцию чего-то большого, огромного, сильного, об'емлющего. Оно встречается в корнях слов: дно, грозный, рок, колокол, вздох, ров, слон, гром, богатый, гроб, мощь, молчанье, солнце, поле, простор, восторг, пространство, огромный, озеро, облака, остров, долгий, море, горы, большой, бог и т. д. Попадая в слово, оно придает оттенок величия, грандиозности, особенно при ударности или метрическом акценте, на него падающем. Восклицание „о!“ есть восклицание изумления, удивления, восторга, иногда испуга пред огромным.

Из синонимических слов, имеющих звук „о“ в себе, особенно ясно выделяют эту эмоцию огромности, обширности. Предлог „об“ знаменует собою охватывание чего-то чем-то большим, какое-то включение в нечто большое. О свойственно низкому регистру интонации и более в нем характерно.

О. О шопотное, как восклицание, есть голос ужаса, боли, стона (о-о-ох).

У. Звучное У есть мрачный, грубый, грузный звук, звук „ужаса“. Оно встречается в словах, так или иначе связанных с чем-

то мрачно-неприятным, неудобным, тягостным. Ужас, пугать, гнусный, груз, тугой, тусклый, туман, туча, гул, стук, тупо, круча, ау, слух, дума, буря, вдруг, сумрак, муть, нужда, нудность, глубина. Иногда это — эмоция чего-то непостоянного глубинного: ум, мудрость. В общем оно не всегда грандиознее, но всегда как-то сумрачнее, хаотичнее, чем „о“. В особо мрачных интонациях звук „о“ стремится приблизиться к „у“. Восклицание „у“ есть либо испуг, либо угроза, либо понукание (ну-у-у), т. е. связано опять таки с эмоцией чего-то нудного, тягостного. У, как и О, свойственно низким тонам интонаций, но в еще более сильной степени.

У шопотное есть звук подавленного ужаса или крайнего утмления (у-у-у-ф). Звук „у“ переходит невольно в шопот в некоторых особо мрачных и глубинных словах, напр., в слове „безу-у-у-мье“, где легко видеть и проследить (при нормальной интонации) быстрое погашение звучного (и без того мрачного) звука „у“ в еще более мрачный „шопотный“, которому принадлежит метрическое преимущество — большая длительность.

Е. Русского произношения „ё“ звучное имеет в себе известный оттенок чего-то сдавленного. Этой эмоции всегда несколько нехватает „благородства“. В случаях, когда такого рода более „эстетический“ оттенок необходим, русское „е“ невольно переходит в нечто подобное „э“. Напротив, крайнее выражение тембра „е“ с той степенью нотированности, которая только в нем мыслима, неминуемо предает эмоции неумовимо тривиальный оттенок (ср. восклицание „э-е-е-е“, в котором именно звука „э“ обычно не бывает, а он только пишется). Восклицание на „е“ символизирует досаду (э-е-е-х), вообще неприятную эмоцию.

Е шопотное быть может наиболее трудно для характеристики словом его эмоции. Не имея в виду слишком подробно излагать словом характеристики всех звуков, я опускаю его, считая, что эта эмоция все-таки существует, но может быть вовсе не выражена символами слов.

Э — более благородно по типу, чем „е“ русского произношения, и последнее в художественной речи всегда стремится несколько приблизиться к „э“. Это — более „широкая и плавная“ эмоция. Уже то, что „э“ обусловлено более раскрытым, свободным, широким звуком, объясняет появление этой эмоциональной окраски. Обычно поэтическая речь приближает „е“ к „э“ настолько, насколько это можно без придания речи „иностранного акцента“. Мягкая, ласковая эмоция этого среднего между „е“ и „э“ звука характерно проявляется в словах: честь, лесь (прелестный), пение.

Ё — звук по эмоции, как и по звучности, приближающийся к нотированному „а“, т. е. к „я“, и потому получающий от последнего некоторые качества эмоциональной окраски (см. далее), хотя преобладающая окраска подобна „е“: лёс, вёра, свёт.

Я — звучное „я“ в том случае, когда оно не есть слишком „медленно нотированное“, когда оно не просто „й-а“, имеет

очень характерную первичную, видимо физиологическую эмоцию крайнего отворачивания или „брезгливости“ (в междометиях, употребляемых детьми: „б-я-я“). Эта эмоция неизменно ему сопутствует во всех случаях, когда „я“ именно такого типа: пьяница, вялый, гуляка, растяпа, клякса, грязь, слякоть. Но если оно есть „й-а-а-а“, то его эмоция есть только умягченная, более нежная, более ласковая эмоция „а“ и сразу теряет весь свой отрицательный характер: я-а-сый, свя а-той, я а-ркий, я-а-блоко, я-а-года. Шопотное „я“ в чистом виде (т. е. не в виде „й-а“) настолько трудно для произношения, что никогда не встречается в живой речи.

„Ü“. Пемецкого типа „й“ нами может быть рассмотрено только для полноты нашей эмоционально-фонетической коллекции, так как в русском языке встречается очень редко и в виде исключения. Это эмоция тонкая, острая и несколько изысканная. В шопоте она обращается в тонкий свист.

Ю. Иотированное „у“ от этого иотирования приобретает колорит несравненной нежности и звука и эмоции: люблю, люди, юг, соблюдать, юность. Эмоция ю связана с представлением чего-то извилистого, движущегося: юркий, юла, плющ, льются. Эмоция эта, конечно, свойственна только началу звука, который потом превращается в явное „у“, но она как-то окрашивает и последний своим нежным светом. Во всяком случае есть всегда стремление выделить именно „иотированный“ момент в этой гласной при желании получить оттенок нежности; и напротив—сделать упор на центральный звук „у“ при желании придать (когда это надо по смыслу) характер мрачности, напр., в слове „вью-у-уга“. Напротив, в слове „ль-ь-ь-ю у-бовь“ мы невольно протягиваем иотированный ль со своим призвуком, произнося кратко „у“, давая этим метрический акцент на „ль“. В „ю“ есть узорь, свойственная и ц. но имеет характер мимикрности, минимальности (ср. окончания слов—малюсенький).

И. Звук „и“—острый, светлый, пронзительный по своей окраске. Это—узкая, тонкая линия: искра, иглы, чирканье. И его эмоция такова же: острая, лучезарная. Как междометие, он редок и обычно высказывает некоторое изумление удивление: „и и и и!“ Его распространение в звукоподражательных словах огромно: писк, визг, пичужка, пла, тиканье, свист, сиянье, крик. Все это те или иные значения звукового содержания данных понятий или ассоциирующихся ими. В общем это—звук, не лишенный при некоторых обстоятельствах и интонациях большой способности к нежности, лучезарности: м-и-и-ир, ми-лый, синий, сиянье, жизнь. Примешиваясь к иным гласным или согласным (иотируя их), он сообщает им несравненную мягкость, нежность и тонкость, я, ю ё. В нем нет никакого оттенка мрачности, и потому в словах мрачного значения его присутствие всегда мешает и ослабляется только низкой интонацией (иногда даже специальным „отрицательным акцентом“) и возможным изменением тембра звука в иной,

более неопределенный и „серый“ по колориту. Напр., слово „моги-и-вла“, при „эмоциональном“ произнесении, т.-е. при желании интонацией дать настроенные идеи слова мы невольно сделаем отрицательный акцент на „и“ и само „и“ скажем как полугласный звук, несколько приближающийся к „у“ или к „й“ (немецкое).

Шопотное „и“ есть почти точный звук дыхания „х-х-х“, с иотированным оттенком. Его эмоция сохраняет колорит пронзительности, остроты, нежности, прибавляя тот неуловимый оттенок, который свойственен вообще шопотному произнесению, оттенок нежности и „тайны“.

Ы. Звук очень мрачный, диссонирующий сам по себе, „неприятный“. Его эмоция грубо мрачная, иногда неприятно таинственная. К звуку „ы“ приближаются все гласные и даже некоторые согласные при их „неударности“, когда на их произношение не обращено внимания. Это как бы та субстанция, которая рождает и принимает вновь в себя все гласности. От любой гласной к этой есть путь через „ы“. Всякая гласная может обесцветиться до „ы“. И само оно серое, мрачное, бесцветное. Междометие на „ы-ы-ы“ есть или звук ненависти, или глубокого славянского страдания, сгона. К „ы“ приближается тембр любой гласной, когда слову хотят придать колорит мрачный или унылый. Слова: унылый, нытье, хныканье, бык, мысль, мыкаться, дыра, рытвина, служат примерной иллюстрацией типа эмоции „ы“.

Й шопотное есть звук таинственной мрачности и ненависти. На него делается упор в тех словах, где оно имеется, если надо интонации придать колорит мрачности: „Ты-ы-ы!“ (угроза, недоверие).

О. Звук, редко встречаемый в языке при художественном произношении. Не существуя в русском алфавите, он иногда присутствует в качестве бытового тембра при некоторых эмоциях. Напр., часто его можно констатировать как стимулирующего эмоцию пренебрежительности, когда звук дается не открытым, а „цедятся“ сквозь зубы, при чем он обращается в ö, а „а“ — в „АЕ“, среднее между а и е. Музыкальная же эмоция его довольно неопределенна — это во всяком случае гармонический, приятный тембр, несколько суженной звучности, рождающий потому ассоциации некоей ущербленности.

Ё есть иотированное „о“ и, как таковое имеет эмоцию, близкую к „о“, когда делается упор на „неиотированной“ части звука, рождая ассоциации гранязности, ширины, величия: звезды, рев.

В случае же упора на иотированном моменте эмоция резко меняется, обращаясь в ощущение чего-то славянского, приближенного, миниатюрного и даже карикатурного: котенок, елка, замороженный, или нежности: лен, мед.

Ъ. Полугласный звук закрытого губами рта имеет эмоцию очень сложную: чего-то таинственного, мистического, глубинного, изначального. Впечатление от того, что именуется звуком „м“, в который разрешается обычно этот звук, есть в большей своей

части впечатление от „ъ“, неминуемо его предваряющего. Ъ-ъ-мысль, ъ-ъ-магия, ъ-ъ-ъ-молчание, ъ-ъ-мрак, ъ-ъ-мудрость. В некоторых словах этот звук явно звукоподражателен, напр, „молчание“ — это именно „звук молчания“, с-ъ-ъ-мутный, храбъ-ъ-м. В тех случаях, когда он разрешается не в „м“, а, напр., в „б“, он сохраняет свою мистическую сущность и эмоцию: сог-ъ-ъ-ъ-бенный. Напротив, те слова с „б“, кои его лишены или снабжены им в малой степени, совершенно чужды этого колорита. Это ясно в тех случаях, когда слово не начинается с „б“ или предваряет „б“ иной гласной.

Ч — звук закрытого зубами рта — имеет окраску, как и „Ъ“, но пожалуй несколько менее мрачную и глубинную. В нем скорее есть оттенок чего-то „неприятного“, что видимо связано и с ассоциацией отрицания: ч-ч-ч-вет. В словах: ч-ч-ч-нудный, ч-ч-ч-нужда, ч-ч-ч-прав, ъ-мг-ч-ч-новенный, немой, ч-ч-да! (утверждение с сомнением), его эмоции достаточно ясно соответствует идеографии. Он может разрешаться и в „д“ и в „н“, придавая этим мгновенным звукам их специфический оттенок, который чаще всего им самим приписывается. Так как связанность его с „н“ ограниченнее, чем с „д“, то и окраска этой эмоции свойственнее именно „н“. Оба эти звука (ъ и ч) всегда предваряют звучные согласные, если перед ними нет гласной, но их длительность в этих случаях минимальна: или как бы появляются только для того, чтобы дать „звучность“ последующей согласной. Эмоциональное значение у них заметно только при условии длительности.

В связи с этим удобно тут же рассмотреть и „м“ с „н“, как связанные с „ъ“ и „ч“. В сущности центр тяжести эмоции этих звуков падает на предыдущий полугласный звук. Сами звуки дают только „прекращение“, грань полугласному, очерчивая его звуковые пределы. Многократное мм, ни есть обычно принятое означение полугласных: мм есть не что иное, как ъ-ъ-ъ-м. ни есть ч-ч-ч-н. Самые звуки „м“ и „н“ не способны к продолжительности, а длительностью обладают только их предваряющие полугласные, на которых могут встретиться метрические акценты речи, напр. в известных словах бальмонтского лексикона „златоткач-ч-ч-ность, озаре ч-ч-ч-ность, ъ-ъ-ъ-молчание“ с характерными затягиваниями полугласной.

Сами по себе согласные „м“ и „н“ мягкие, даже нежные, их личная эмоция окрашивает такие слова, как мать, нежный, милый, сон. Эти согласные во всяком случае эвфоничны сами по себе, их удвоение и вообще появление в кратном виде сообщает речи известную гладкость, какую то „смазанность“, что быть может стоит в связи с их легким произнесением. Как известно, из согласных „м“ — самая простая (это первая согласная, произносимая обычно ребенком: „м-а-м-а“). И несколько сложнее по произношению, но несомненно, что принцип эвфонии тут, как и всегда, совпадает с принципом легкости произнесения.

Соединение двух согласных — м и н — дает особое напряжение

эмоции полугласных их сопровождающих, впечатление тайны, мистики: мнить, много, немой.

Звучным ни М ни Н быть не может, не обращаясь в слоги „мь“ и „нь“ или подобные сцепления с последующей гласной. Это типично немой звук.

Б есть звук бодрый, энергичный, мужественный: бык, победа, брат, бой, брань, бог, бее, бодрость, борзый. Соединяясь с другими согласными, он придает им определенность и „ограниченность“, оттенок „препятствия“: забор, бык (нечто упрямое, остановившееся). Восклицание при звуке „б“ имеет всегда звукоподражательный характер в незапного события: „Б-ах“, „б-ац“ „б-ум“, и именно события несколько „звукового“, сопровождаемого внезапным сильным звуком (ср. Ба!—изумление).

П — беззвучное „б“ — имеет приблизительно такую же окраску, но сильно смягченную: пахать, прыгать, пахать. В П присутствует оттенок прекращения, препятствия. В ней есть элемент большой мягкости при известной „сухости“, свойственной вообще всем беззвучным согласным: покой, простота, право, память, правда.

Д есть одно из возможных разрешений полугласной „Ѣ“. Это резкий, твердый, энергичный, утвердительный („да“) и даже несколько „острый звук“. Б сравнительно с ним кажется округлым и более гладким, Д острее, угловатее. Его эмоция — тоже острая и твердая: долото, долбить, драка, дурак, дрянь, ходить, день. Иногда она звукоподражательна, как выражение резкого удара: „динь-дон“, удар, падать. Соединение Д с последующим Н в чистом виде невозможно: на самом деле в слоге „д-н“ мы имеем не „Д“, а специфический носовой звук „Ү“. При старании произнести слог „д-н“ правильно мы всегда принуждены вставить между Д и Н полугласную или ы.

Т суше и мягче Д, между ними в точности то же отношение, как между Б и П. Его эмоция тихая, несколько нежная, но сохраняющая элемент остроты и „ударности“: тихий, тиканье, стук, треск, трепет, тоска, тайна, туман, равно как и элемент известной утвердительности („так“).

Г — звук, обычно предваряемый звуком в роде Ы, за счет которого развивается некоторая часть его обычной эмоции, ему часто приписываемой; ы-ы-гнать, ы-ыгальность, ы-ыгрех, ы-ыгнуность, — все это эмоция более Ы, чем Г. Само Г имеет эмоцию определенную, четкую, несомненно ударную, мужественную, гибкую: гордость, герой, гром, гора, грабить. В этих словах мы не делаем метрического акцента на предыдущей и неизбежной полугласной, а, напротив, возможно ее сокращаем. Обратное в группе ранее приведенных слов мы нарочно делаем продление звука на Ы, чтобы дать почувствовать всю эмоциональную „Ы-ы-гнуность“ слова, еще усиливаемую участием в нем мрачной гласной у и инфернального звука Н с его предшествующей полугласной. Элемент звукоподражательности в этом звуке склоняется

к иллюстрации громких, резких звуков: гам, гром, грохот, галдеж, гоготанье, говор, гомон, междометие Га! и т. д.

К имеет смягченную эмоцию, родственную Г, в ней есть однако суховатость, „ломкость“ и мягкость, есть и некоторая острота и угловатость, в большей пожалуй степени, чем даже у звучного Г. Короткий, крыса, крот, капля, крошка, ковырянье, копанье, кукла, скакать соответствуют скорее идее чего-то укороченного, измельченного, в противовес звуку Г: громада, горы, гром, бог, богатырь. Звукоподражание звука К тоже связано с эмоцией мелкого: кудактанье, кукование, крик. В слове „колокол“ эмоция звучности и грандиозности звука проистекает как от присутствия „огромного“ звука О, „круглой“ согласной Л, так и от того, что самое К тут мы невольно произносим несколько как „Г“.

Р есть звук рокочущий, могучий, один из самых сильных и характерных по эмоциям. Рокот, рев, буря, грохот, тигр, рычание, рот, страх, треск, шорох, ветер, гора, пожар, кровь—достаточно ясно показывают его яркую и по существу звукоподражательную природу. Соединяясь с другими согласными, он усиливает и видоизменяет свою основную эмоцию, образуя характерные группы в несколько согласных, типичные речевые диссонансы, служащие для эмоциональной иллюстрации разных более или менее неприятных идей или настроений: страх, трещёт (участие Т смягчает и погашает Р), гром, грохот, гроза (участие Г усиливает грандиозность и звучность эмоции), хрип, храп (участие Х придает дыхательный смысл), вдруг, страх (элемент внезапности). В Р есть и элемент чего-то округлого, правильного, некоей упорядоченности облика: круг, красота, крыло, крутой, крепкий, радость, родной.

Л не менее характерно, чем Р, но представляет ему полную противоположность. Это звук необычайной гладкости, мягкости, округлости, звук самый, пожалуй, эвфонический из согласных. Он состоит из настоящего звука Л и его приготовления в виде полугласной Л. Ласка, любовь, лак, волна, мленье, лад, круглый, леп, ложе, все эти слова теснейшим образом связаны с эмоцией Л. В соединении с П, Г, К или Б он приобретает оттенок чего-то неприятно мягкого, склизкого: склизкий, глиста, плевков, блуд, клянчить (соединение еще с эмоцией „Я“), глинец, оскорблять и т. д. Соединение с М и Н дает особо мягкие и красивые сочетания и эмоции: мнение, волна, льняной. В соединении с В и Ф он дает впечатление чего-то льющегося, зыбкого и жидкого: флейта, влага, волосы.

С есть звук свиста, его эмоция связана с его звукоподражательной природой: свист, сопенье, сухой, шелест, листья. Это погашенная, тихая эмоция, бескрасочная: сон, страх, серый, седой. В С, произнесенной сильно, есть оттенок света: солнце, свет, счастье.

З есть то же самое, но звучное и потому более яркое, жизненное: жизнь, звук, зуд, заря, зрелый, зов, звон; это—звенящий

звук, красочный: заря, звон. Оба—и „с“ и „з“—узкие, змеящиеся: узость, змей, ползти.

Ж есть звук очень насыщенный, очень „звучный“: в нем элемент шипения соединяется с эмоцией бодрости: жизнь, блаженство, жена, муж, жаркий, желтый (самый яркий цвет в спектре), жечь. Элемент звукоподражания свойственен ему в изображении чего-то огненного, горящего (жара, жаркий, жечь, ужас) или в прямом смысле: жужжание, жидкий, жажда.

ЖЬ.—Иотированное Ж встречается очень редко. Обычно если после Ж идет мягкая гласная, то она грубеет, обращаясь в твердую: ж-ы бызь, ж-ы дкий.

Ш есть типичный звук шипения. Он большею частью имеет звукоподражательный тон эмоции: шелест, шопот, шипение, шорох. В нем есть элемент таинственности, свойственный шопотным вообще, но у него, как у специально „шопотного“ звука, в особенности. Восклицание Ш—шшш! есть звук утишения, тишины. В Ш есть эмоция ширивы, необъятности, пространства: ширь, глушь, шаг.

Иотированное Ш встречается очень часто. Его эмоция тоньше и острее, чем у Ш, в ней несколько исчезает звукоподражательный колорит шопота или шороха и выступает что-то более неуловимое: тщетно, щ(сч)-астливый. Он радостнее и светлее, чем Ш. Восклицание на Щ не бывает.

Ц есть слитное ТС, произносимое чрезвычайно кратко. В нем потому соединены эмоции ударной тихости Т и свистящего оттенка С. В большинстве случаев значение Ц звукоподражательно: циканье, цикаца, цапать, межюметие „цап“. Менее определена эмоция Ц в словах царь, цена, где она не связана со смыслом слова и только придает ему некий специфический оттенок блеска, сверканья: зарница, царица, конеп.

Звучное Ц в русском языке не встречается вовсе. Оно имеет яркий звукоподражательный характер в словообразованиях в роде пинь, цон, подражающих звону, но обычно произносимых не точно, а посредством приближений к иным согласным (дзинь, дзон).

Ц говоримое на в д х а н и и есть характерный звук эмоции разочарованного удивления, особенно усиливающейся при многократном повторении: ц, ц, ц, ц (какая досаа)! Из художественной речи, как слагающая музыкальной эмоции, этот звук исключается уже потому, что его нет в языке.

Ч есть звук сложный, неприятный по существу и фантастический по эмоции: чары, час, черный, мрачный (в этом слове неизменный метрический акцент на Ч); в нем есть и от шипения, и от тишины, и от горячности окраски звука Ж: солнечный, печь, чудо, счастье. Междометие Ч (или чаще пишущееся ч-у-у) есть звук чуткого прислушивания. Неуловимая вопросительная интонация, свойственная этому звуку, проявляется не только в „прислушивающемся“ его колорите в указанном междометии, но

и в вопросительных частицах: что?, чего?, чем?, находящих себе обратную аналогию в утвердительной эмоции звука Т (то, это, так). Ч очень меняет свою окраску, смотря потому, произносится ли твердо или мягко (ЧЬ). В твердом Ч больше диссонанса, даже грубости (ч-о-о-рный, тьмрач-чный), чем в мягком: магия, тайна, ч-я-а-ры, солнеч-ный, ч-ю-у-до, счя-а-стье.

В. Звук В, имеющий большую склонность к незаметному переходу в У, имеет и в эмоциональной окраске какое-то неуловимое сходство с У. Это—звук об'емлющий, кругом схватывающий, звук ветра, дутья. Его эмоциональное значение вскрывается в словах: ветер, воздух, вихрь, волна, хватать, влага, вопль, вода, свист; в указании: „вот“. Междометие со звуком В есть „Во ооо“ и означает указание, связанное с эмоцией некоторого удивления, изумления (ср. опять-таки эмоцию У). Те звуки В, которых эмоциональное значение подчеркивается, всегда так или иначе имеют склонность к продолжительности. Это—не простые В, а скорее в-в в-в—подлинный звук ветра. Напротив, краткие звуки В имеют настолько неуловимую эмоцию, что чаще всего эмоционально не осознаются.

Ф. Звук Ф—беззвучное В. Это—тоже дуновение, ветер, но более бесплотное, более близкое к непосредственному звуку воздуха. Междометие на Ф есть или звук усталости (выдыхания воздуха—ф-фффф), или презрительного отвращения—ф-ф-и-и.

Х. Х есть уже совсем чистое „дуновение“. Это звук дыхания: дух, храм, воздух, хаос. Он имеет эмоциональную окраску чего-то широкого—об'емлющего, огромного, как пространство, мрачного в то же время. Иногда звук Х имеет окраску несомненно неприятную, эмоцию чего-то тяжелого, болезненного, мрачного, что по всей вероятности связано метафорически с его значением, как тяжелого дыхания: хворь, хмурый, хаос, хилый. Восклицание на Х есть звук усталости, изнурения: х-хххх, или у-х-х.

Х̄ звучное есть звук, который имеет только случайное бытие в речи, в тех случаях, когда звуку Х невольно придается звучность предыдущей гласной или когда звук Г обращается в придыхательный. Это—тоже эмоция дыхания, но более звучная и потому лишенная элемента сухости, мрачности; напротив, в ней скорее есть что-то торжественное. От родственного Г в этот звук переходит окраска гравидности, величия. Его употребление ограничено очень малым количеством слов: Х̄-осподь, бла-х-хо, бла-х-ходить.

Вот вкратце характеристики эмоциональных впечатлений, производимых в нас основными типами гласностей. Конечно, в большинстве случаев бывает трудно отграничить общее впечатление звуковой последовательности гласностей от впечатлений каждой из них. Эмоция слова слагается из эмоций всех его гласных группировок и то та, то другая эмоция пересиливает. В наиболее эмоционально ярко окрашенных словах мы видим часто стечение однородных эмоций, усиливающих одна другую, но есть и случаи

обратные, когда одни гласности слова парализуют другие. Такие слова, как гора, хмурый, гнусный, страх, треск, волна, склизкий и т. д., явно выражают согласную эмоцию своим звуковым обликом, одна гласность поддерживает другую. Но, как бы то ни было, всегда произноситель имеет возможность в самом произношении так или иначе подчеркнуть эмоциональную окраску слова, выделяя те гласности, которые согласны с идеографией слова, и затушевывая те, которые диссонируют с ней. Этот процесс выделения или затушевывания обычно протекает инстинктивно, бессознательно. В прозаической речи обычно произноситель предоставлен самому себе, и автор текста редко справляется с эмоциональной окраской звуков слова. Напротив, в поэзии поэт обычно приходит на помощь, подбирая и самые звуки слов таким образом, чтобы эмоции их и идеография гармонизировались. Сознательность поэта в мире гласностей тем более, чем в своих произведениях он чаще прибегает к этому музыкально-эмоциональному резонансу идейного смысла слов.

Более точно и детально некоторые случаи из этого класса явлений нами будут рассмотрены в главах о речевой эвфонии и о мелодии речи, где мы будем уже говорить о целостном облике звучания, не разлагая его на составляющие. Здесь нам важно было выделить из общей эмоциографии описание эмоции гласностей только по той причине, что иначе трудно было бы сразу ориентироваться в изобилии явлений. Но в живом образе слова все эти отдельности сливаются настолько прочно и тесно, что различить их почти невозможно, так же как невозможно отделить впечатления эмоций от тембров, от ритмов и от динамизмов в явлении музыкальной мелодии, имеющей, подобно речевой мелодии, свой характерный общий или интегральный эмоциональный абрис, который и является в существе единственной эстетической реальностью.

V. О содержании ритма.

Эта глава является в сущности вставною, органически с самым предметом не связанной, но настоятельно необходимой, так как предмет ее—один из самых важных для всякого эстетического исследования. Я решил в этой главе дать некоторого рода сокращенное изложение моей теории ритма, некоторые элементы которой мною были опубликованы в статье „Ритм“ в журнале „Мелос“ (1917 г.) и которые, претерпев теперь некоторые существенные изменения, войдут в мою книгу о ритме, которая пока еще находится в процессе работы. Тем не менее, в виду того, что и моя терминология и все построение последующих глав целиком опирается на эту теорию, я думаю не лишним в сжатом изложении привести тут основные тезисы и основную терминологию моей книги.

Ритм—это понятие, пожалуй, из всех эстетических терминов наиболее затасканное и захватанное. Кто не писал о ритме и не злоупотреблял этим словом? В результате „ритм“ стал одним из тех слов, которых значение выветрилось и ни на какую определенность претендовать не может. В него пытались вкладывать и слишком широкие и слишком узкие содержания, и в результате этих шатаний термин обесцветился. Одна из первых задач моих—реставрировать по возможности тщательно понятие и содержание понятия ритма, с тем условием, чтобы уже отныне самому употреблять сей термин только в этом проясненном значении.

Ритм был и просто явлением „периодичности“ (ритмические колебания), это—одно из крайних сужений его понятия. Ритм, с другой стороны, пытался определиться как „упорядоченность“ (уступка некоторому алгебраизму, но слишком наивному, чтобы стать истинным). Наконец, ритм стал мистическим ноуменом, который вовсе не желал никак определиться, а был только ширмой, за которой складывался всякий эстетический хлам и всякие широковещательные и маловыражающие слова. И это, пожалуй,—самое распространенное толкование ритма в последние годы.

Конечно, ритм не есть чередование и периодизм. Ибо прежде всего ритм—понятие эстетическое, а в качанних маятника нет

ничего художественного. Но ритм— и не упорядоченность в общем значении слова, ибо есть множество чрезвычайно упорядоченных явлений, которые однако не суть явления эстетические и потому и не ритмичны. Для таких явлений—просто упорядоченных—лучше и сохранить термин „упорядоченность“. Мистическая же сущность ритма слишком широка, и в нее проваливается не только ритм, как таковой, но и вся вселенная, и потому этот термин, выражаясь мягко, неудобен для эстетики.

Тем не менее я признаю необходимым сохранение термина ритм, но предварительно выяснив его объем понятия. Это возможно, если выкинуть внимательнее в сущность тех явлений, которые мы житейски и эстетически привыкли именовать ритмическими. Чтобы подробно обосновать все это, понадобятся многие печатные листы; у нас их теперь нет, и потому я предпочитаю изложить всю теорию очень кратко, афористически, оставляя для тех, кто пожелал бы более подробных и исчерпывающих доказательств и построений, мою книгу о ритме, которая, как я надеюсь, выйдет скоро.

Волевая характеристика эстетического восприятия. Всякое наше эстетическое отношение к явлениям и вещам характеризуется особым критерием (оценкой), который выражается нами в примитивной форме словами: „мне нравится“ или „мне не нравится“, „приятно“, „неприятно“. Эти слова соответствуют известной скале волевых импульсов, которые сводятся к более или менее сильно выраженному желанию продолжения явления¹⁾ и порождаемого им психического состояния („переживания“). Эти волевые импульсы образуют своеобразную скалу, подобную, если угодно, температурной скале, на одном конце которой оказывается „очень сильное желание продолжения“, на другом—столь же сильно „нежелание продолжения“, а в середине нейтральное ощущение, которое можно уподобить точке „нуля“ в температурной скале.

Примечание. Самые „эстетические впечатления“ от вещей, предметов и явлений мы, конечно, не смогли бы распознать в скалы, ибо это качественные многообразия. Мы не можем сравнить, что нам более нравится и что приятнее—симфония ли Беховена или вкусный обед, но мы вполне в праве и в состоянии сравнивать волевые импульсы „к продолжению“. Это—количественное многообразие, в плоскость или в линию которого мы можем проектировать качественные ощущения эстетического порядка.

1) Я бы очень хотел, чтобы из этой главы и ее эмпирико-психологического характера не делали выводов относительно моей философской позиции в эстетике. Это—вещь совершенно иная и независимая. В настоящей главе характеристика ритма и понятия ритмической упорядоченности мною дается только в разрезе количественно измеряемых понятий и имеет не философское значение, а значение рабоче-научного метода.

Конечно, скала эта, равно как и самая волевая характеристика, относится не к самой вещи, не к самому явлению, а к тому психическому состоянию, которое данным явлением или вещью порождено. Это психическое состояние есть функция не только вещи, но и ряда промежуточных условий, в числе которых есть ряд психологических и физиологических характеристик самого воспринимающего. Я называю вещь или явление, производящее эстетические феномены, эстетическим явлением, а психическое состояние, ею порождаемое, — эстетическим элементом. Итак, волевая характеристика относится только к эстетическому элементу.

Каждому эстетическому явлению соответствует в психике каждого определенный (хотя и многообразный) эстетический элемент, а этому последнему — определенная волевая характеристика или эстетический потенциал. Потенциал этот может быть или положительный (очень нравится, нравится, немного нравится), или нулевой (ни то ни се — не нравится, ни не нравится, сам не знаю, как), или отрицательный (не нравится, очень не нравится).

Порядки элементов. Эстетические элементы можно анализировать, убеждаясь, что они составлены из других (напр., эстетический элемент „слова“ составлен из „звуков“). Таким образом мы получаем представление об элементах разных порядков — высшие составлены из низших. Сплетение элементов низшего порядка образует элементы высшего порядка. Потенциалом обладает каждый элемент независимо от своего порядка.

Свойства потенциала. Потенциал элемента, как показывает наблюдение, зависит от ряда причин, в том числе он меняется от длительности элемента и от его повторности. Вообще можно сказать, что если мы повторяем или длим одно и то же эстетическое явление, то мы получаем возможность его пристальнее анализировать, интуитивно разлагать на составные элементы и, воспринимая каждый в отдельности, углублять свое переживание. При наличии такого рода внимания к повторному или длительному явлению мы часто можем заметить, что его потенциал изменяется, повышается или понижается. Форма изменения зависит всецело от качества самого элемента и его состава, и тут в настоящем сокращенном изложении я вовсе не хочу останавливаться на деталях. Важно, что длительность или повторность явления меняет потенциал.

Слишком большая длительность или повторность всегда ослабляет потенциал, приближая его к нулю (явление „надоедает“, как принято говорить в жизни). Но если потенциал был отрицателен (неприятное явление), то при очень большой длительности можно заметить тоже некоторое уменьшение его отрицательности, тоже приближение к нулю (к явлению „привыкает“).

Сочленение элементов. Элементы, сочлененные в явлениях, образуют элемент высшего порядка. Потенциал этого элемента, как показывает наблюдение, никогда не есть сумма

потенциалов составляющих, а всегда или более ее, или менее. Можно таким образом сопоставить элементы, чтобы получить потенциал максимальный—впечатление наилучшее. При других способах мы получим меньшие величины потенциалов—более неудачные впечатления.

Ритмическая проблема. Художник должен таким образом сопоставить элементы, чтобы получить от их слиянности, от образованного ими элемента высшего порядка впечатление максимальное, высший возможный потенциал. Он должен таким образом расположить длительности, силы, высоты, тембры, смыслы звуков и слов, напр., в поэзии, чтобы каждое явление поддерживало другие и само ими поддерживалось и усиливалось, а не парализовывалось. Эту задачу художник разрешает интуитивно. Это нечто подобное задаче нахождения максимума в математике. Эта задача и есть то, что я именую ритмической проблемой. Это—задача наилучшего использования составляющих в целях максимального впечатления от целого.

Примечание. Иногда приходится при этом жертвовать красотой отдельных частей в угоду впечатлению целого. Все, что не поддается этой проблеме, нами воспринимается, как „лишнее“, как „длиннота“, как „растянутость“, как „несвязанность“ и т. п.

Подобная интуитивная обработка элементов называется ритмическим претворением материала.

Ритм. Ритмом же я назову самый принцип, лежащий в основании этой проблемы: принцип достижения наибольшего (во впечатлении) при наименьших средствах (последнее условие в сущности само собой вытекает, ибо избыток „ненужных“ средств всегда отражается на „наибольшем“ впечатлении в плохую сторону).

Итак, ритм есть принцип художественной экономии или

ритм есть принцип наименьшего действия в искусстве.

Не трудно видеть, что в этом определении в принцип ритма входит и понятие красоты. Прекрасно то, что ритмически претворено (независимо от свойств и значимости отдельных элементов). Ужасное может быть прекрасно в этих условиях, но не прекрасным может быть только то, что ритмически не претворено, в чем ритмическая проблема не разрешена.

Та область, к которой прилагается ритмическая задача, почти неопишимо тонка и сложна. Надо учитывать, что в ритмическую проблему—в ее полное решение—входят все элементы, все мельчайшие составные части целого, что малейшее изменение одного уже нарушает все или, вернее, „изменяет“ все. Ритм не ограничивается областью одних каких-либо явлений, но проникает все равномерно. Мы не можем, напр., в поэзии выделить одну об-

ласть динамометрических различий (динамических и метрических распределений)—область смыслов, область интонаций, область тембров будут все время властно вторгаться требуя и для себя разрешения ритмической проблемы и притом непременно совместно с теми, первыми. Оттого чрезвычайно трудно, говоря о ритме, выделять что-либо. Конечно, и такие случаи в исключительных положениях возможны, но все же всегда надо помнить, что всякие такие выделения условны, что ритм проникает собою все целое художественного творения, что малейшее изменение в одной его части уже делает прежнее решение ритмической проблемы неверным и требует иного решения. Ритмическая структура творения подобна некоторому „подвижному равновесию“ в механике: все одновременно свободно и связано, всякое перемещение одного элемента вызывает строго определенные перемещения других.

В связи с этим стоит вопрос о позволительном в искусстве. В искусстве все позволено, в чем разрешена задача ритма. Поэтому, с одной стороны, это равносильно полной свободе (никаких запретов органически быть не может), с другой стороны, это равносильно огромному ограничению (все, что в плоскости ритма и ничего более, каждая деталь обуславливает все остальное и, будучи сама свободна, сама своей свободностью связывает все остальное).

Эстетическое ожидание. Если часть ритмической проблемы уже выявлена, а другая еще не выявлена, то ритмически чуткий человек постигает сущность того, что еще не выявлено, предвидит его, ждет. Это явление предвидения последующих эстетических явлений я называю эстетическим ожиданием.

В каждый данный момент эстетическое ожидание с неминуемостью влечет за собою дальнейший ход творений. В ритмически стройном творении оттого нам иногда кажется, что первые его явления (первые слова, первые такты) уже предопределяют все последующее. Это так в сущности и есть. Ибо ритмическая проблема, видимо, имеет в большинстве ярких случаев одно решение.

Если эстетическое ожидание не выполняется, то его невыполнение ощущается, как эстетический „диссонанс“, как элемент отрицательного потенциала, и влечет за собою иное, новое эстетическое ожидание. Когда художественное произведение кончается, то при нормальных условиях эстетические ожидания исчерпаны, или, точнее эстетическое ожидание сводится к ожиданию отдохновения от впечатлений, при сохранении высокого потенциала впечатления общего.

Роль элементов низкого и отрицательного потенциалов. Роль их—чисто-контрастирующая. Без них немислимо выявление максимальных потенциалов. Потенциал однородных впечатлений всегда слабеет, вянет. Для его поддержания

необходимо чередование с иными впечатлениями, с контрастами. Роль контрастов огромна. С другой стороны, впечатление углубляется от повторения элемента. Сплошное повторение так же невыносимо, как и сплошная длительность. Оттого оказывается невыгоднейшим так сочленять элементы, чтобы они чередовались: аналог уступал место контрастам, иногда допуская промежуточные формы в виде нивелирующих элементов, которые постепенно уменьшают впечатление, доводя его иногда даже до уровня контрастирующего... В художественных произведениях чаще всего встречаются сложные элементы, которые в части своей контрастируют, в другой же части являются аналогами ¹⁾. На гармоничном сплещении аналогов и контрастов повторяется вся ритмическая проблема.

Чем ярче элемент, чем диссонантнее его значение, тем более он врезывается в память, тем дольше времени должно пройти между ним и его возвращением в виде аналога. Если он вернется слишком рано, то мы ощутим утомительное „однообразие“ (все одно и то же). Напротив, элементы потенциала, близкого к нулю (не очень приятные, но и не неприятные), обладают способностью долго выдерживать повторение без заметного изменения потенциала целого.

Повторение усиливает сознательность отношения, но утомляет воображение. Наилучший результат получается, если повторение в виде возвращений аналогов соединить с контрастами, служащими для отдохновения восприятия и для освежения впечатления для нового восприятия аналога.

Наблюдается, что всякое явление обычно имеет хоть одного аналога в произведении искусства. Иначе оно ощущается нами, как некоторая „неприятная случайность“, неуместная в художественном творении.

Ритмическая проблема включает в себя таким образом не только метод сплещения основных первичных элементов (наприм., звуков в слове, слов), но и общие контуры строения: так называемую форму, или архитектуру произведения. Форма произведения (в широком значении) есть не что иное, как выявленный ритм. Из этого ясно, что взаимоотношению формы к так называемому содержанию есть чисто функциональное: одно от другого зависит и вполне другим обусловлено. Содержание есть эстетический элемент целого, форма же есть ритм, выявленный в этом целом.

В синтетическом зоре, об'емлющем всю данную область искусства (напр., поэзию), мы можем уловить тоже свои особые эстетические ожидания, аналог и контрасты. Никакое произведение искусства не изолировано, не кончается со своим концом. Мы не можем мысленно от'единить их от всех остальных. Эстетическое ожидание контраста к уже явленному в искусстве ощущается как категорическое требование новизны от новых

¹⁾ См. иллюстрации этого в главе о стихе.

появляющихся произведений, как отрицание „аналогов“ в виде подражаний, хотя бы и превосходных сами по себе. Возвращение аналогов в течение художественных эпох сказывается в так назыв. ретроспективных течениях в искусстве, в возвращениях стилей и приемов,—явлении, ставшем в истории искусств уже общепризнанным.

В применении к нашему вопросу, к музыке слова, ритмическая проблема выражается в специфических ритмах метрики, ритмах динамики, ритмах интонационных и тембровых, равно и в специфических ритмах образов. В каждой из этих областей и во всех вместе возможно приложение ритмической задачи, возможны такие группировки, которые бы давали восприятию максимальную силу при минимальных ресурсах. Все приемы стихотворной метрики и того, что обычно именуется „ритмикой“, все интонационные экспрессивные упорядочения, все это—частности единой ритмической проблемы.

В сравнительно редких случаях эта ритмическая проблема несколько ограничивается. Это бывает тогда, когда автор художник сознательно вычеркивает какую-либо одну область из ритмического претворения. Это вычеркивание должно быть решительным и принципиальным, иначе, если оно не всюду проведено, то это будет только плохим ритмическим претворением и „случайностью“. Напр., в музыке можно таким образом отвлечься вовсе от звуковых красок (фортепианная музыка), в искусстве слова—от ритмов метродинамической и гласной области (проза). Всегда это влечет за собою ограничение, но не сказал бы упрощение, проблемы, ибо при таких стесненных условиях иногда творчество, чтобы сохранить ритмичность, должно быть особенно чутко и технически совершеннее.

Всекие внешние рамки, накладываемые на себя художником (ограничения формы, ограничения заданий, писания при данных стеснительных ограничениях и т. п.),—все это иногда служит не как тормоз к разрешению задачи ритма, но как один из способов ее разрешить лучше и изящнее. Иначе вдохновение—интуиция чувствует себя в слишком большой свободе выбора и потому в нерешительности. Этим объясняется, почему великие художники так часто прибегали к стеснениям формального характера, не боясь „несвободы“. Эти ограничения (напр., форма „сонета“ или в музыке—фуг) для художника совершенного—никогда не стеснение, а только помощь и способ творчества.

Ритм есть фактор экономизации в искусстве. Всякая экономизация „ритмична“. Все художественное должно носить в себе элемент экономизации. Иногда это—прямая экономия времени и восприятия (наприм., в явлении „повести“ переживание событий укладывается в краткий срок прочтения повести: плох был бы роман, в котором чтение занимало столько же времени, как и самые описываемые события). В более высоких формах искусства—это еще и экономия в восприятиях всех минимальных со-

ставляющих явления, вплоть до ритмического претворения всех решительно элементов в величайших произведениях поэзии и музыки. Лишь очень немногие произведения могут похвастаться полным ритмическим претворением элементов. Даже гениальные создания страдают иной раз длиннотами, избытками в одних местах и недостатками в других. Но те, которые ритмическую проблему осуществляют полностью (напр., произведения Бетховена в музыке, Пушкина в русской поэзии), поражают тем таинственным свойством, что они кажутся как бы „предсуществующими“, как бы изначала веков созданными, как бы высеченными из одного куска. Эти качества, несомненно, стоят в связи с выполнением в них ритмической проблемы, которая, как я уже говорил, решается одним способом в каждом отдельном случае, и оттого они звучат с такою неминуемостью, с такою предопределенностью, которая сразу заставляет их выделиться в сонмах других и сближает их в органичности с творениями природы, в которых ритмический экономизирующий принцип всегда выявлен.

Этим я ограничусь в своих предварительных словах о ритме в целом. Нам для нашего изложения достаточно сказанного. Подробности будут нами приводимы уже при последующем изложении во время описания самых ритмических явлений в области музыки речи. Этих ритмических явлений как раз в этой области особенно много. Тут же я только упомяну, что принятая мною терминология неукоснительно проводится, и потому я предупреждаю против всякого иного толкования слов ритмический, ритм, кроме как в тех смыслах, как я только что высказал. Ритм никогда для меня не будет ни только периодической формой звукового образа (как его чаще всего понимают, но „это“ я называю „метрической схемой“ или „метродинамической схемой“), ни просто явлением упорядоченности, периодизма или симметрии (ибо это частные случаи, которые так и будут именоваться). Ритм есть проблема наименьшего действия. Ритм есть осуществление максимума впечатления при минимуме средств. Ритмическим можно назвать то, что разрешает эту задачу ритма. Все остальное — не ритмично. Ритмическими могут быть и метр, и динамическая есть, и интонации, и все это вместе, и гласности. Вся эвфония есть не что иное, как применение проблемы ритма к звукам речи. Художественное слово есть то, которое ритмически претворено. Но самое прозаическое слово лучше сделает, если будет в некоторой части своей ритмично, ибо иначе оно будет восприниматься со слишком большим напряжением и трудом (ритм — экономия). Рифма есть ритмы гласностей, и не только рифма, но и все ассонансы и все звуковые повторы, все это — ритмы гласностей. Безумно и беспечно заниматься разысканием мелких признаков закономерностей, вылавливать их из необъятного океана возможностей, когда можно формулировать единый объединяющий принцип ритма, в котором все эти частности потонут, как капли в океане. Беспечно наизывать все частности и подбирать их, ибо из них все равно

✓ ничего не следует, никакого художественного рецепта, или совета, или предписания, как не следует ничего из любой „теории“, что-либо в искусстве запрещающей или „позволяющей“ или „рекомендующей“. Искусство в праве и в возможности все эти рецепты всегда выбросить, всегда их нарушить, всегда создать „на зло“ коллекционерам ряд явлений, которых они не выловили в своих изысканиях и которые всему наблюдаемому противоречат, но никогда никакое искусство не сможет выйти за грани ритмической проблемы. Это—естественные грани искусства, и, покидая их, искусство перестает быть таковым.

VI. Речевая эвфония.

Под эвфонией я разумею вообще всю систему явлений „благозвучия и неблагозвучия“ в речи, тех ощущений эстетического порядка, которые мы получаем от звуков речи. Ясно, что эвфония есть явление типично ритмического порядка, что это—в сущности ритмическое претворение, звуковых элементов речи, дающее в результате явление прекрасного в музыке речи.

Уже исходя из этой предпосылки, можно сказать, что в явлениях эвфонии дело не столько в отдельных, вырванных из целого элементах, сколько в их сочетаниях, сцеплениях, в их ритмических сочленениях. Эвфонично в самом широком смысле слова то, что ритмически претворяет звуковую область речи, что создает в точнейшем смысле слова музыку речи. Все же изучение явлений эвфонии удобнее начать с элементов речи, чтобы потом изучить эвфонию их сочетаний.

Я предлагаю термины *консоны* и *диссоны* для обозначения элементов речи положительного и отрицательного потенциалов—по-бытовому „приятных“ или „неприятных“ по себе. Мы можем говорить об отдельных звуках-консонах или звуках-диссонах; можем иметь и звуковые группы—диссоны или консоны в зависимости от их интегрального потенциала.

I. *Консоны и диссоны в метрическом плане.* Мы можем различать метрические консоны или диссоны, оценивая впечатление отдельных звуков в их длительности. Отдельный звук речи нам представляет максимум консонантности при некоторой умеренной продолжительности, если только он не мгновенен по существу. Очень быстрые звуки речи дают впечатление скороговорки—диссона, очень краткие—отрывистости. Слишком длинные, протяжные производят впечатление растянутости, иногда неестественности, „пения“, вторгающегося в речь. Все эти крайности обладают более или менее резко выраженным „отрицательным“ потенциалом и являются диссонами речи. Ясно, что в интегральной речевой эвфонии диссоны метра так же нужны, как и консоны: чтобы быть метрически эвфоничною, речь должна состоять и из диссонов и из консонов—и из кратких звуков и из растянутых: одни дополняют другие, противоплагаются им. Речь из одних метрических консонов—звуков некоторой средней длины—очень скоро своим однообразием и бесцветностью надоеет и получит характер интегрального диссона большого напряжения.

Группы звуков слишком большого метрического различия (напр., очень долгий с очень кратким) часто тоже дают впечатлительный диссона. Некоторое среднее, небольшое различие длительностей оставляет наиболее благоприятное впечатление. Этот мягкий и неяркий консон метра обуславливает живучесть, способность к многократной периодичности таких метрических схем, тем большую, что их чисто-метрическое однообразие может быть легко компенсировано разнообразием в гласностях, в динамике, в интонации. На этих „выносливых“ метрических консонах основывается вся метрика стихотворной речи.

Поскольку дело касается только метрического плана (мы от других умышленно пока отвлекаемся), художественная, эвфоническая речь требует ритмического распределения длительностей (ритмического — в „моем“ смысле, а отнюдь не в смысле периодизма), органического чередования диссонов между собой и с консонами, чтобы не создавалось однообразий и в то же время не было царства аморфной случайности, чтобы в метре наблюдалась структура. Сколько-нибудь яркие элементы, необходимые для осуществления ритмической проблемы, для создания аналогов, никогда не могут быть элементарны вполне — всегда имеют некоторую структуру, которая и придает им яркость, характерность.

В прозаической речи обычно ограничиваются переводом всей метродинамической области в плоскость безразличия (в нулевой потенциал), стараются придать „разнообразие аморфности“ метрам речи, чтобы она не утомляла. В поэтической речи, напротив, рождается стремление к настоящему ритмическому претворению длительностей звуков, к упорядочению их, что, впрочем, по необходимости (вследствие отсутствия записи длины звуков) пока проявляется только в самых примитивных формах, близких к „периодичности“ (метры стиха).

Длительность речевых пустот — пауз или молчаний — тоже подчинена ритмическому упорядочению. Паузы должны быть по длине различны, при чем более яркие, т. е. долгие, паузы должны повторяться реже, чем частые, во избежание понижения интегрального потенциала. Накопление беспрерывных звуков всегда, как эстетическое ожидание, требует длинной паузы и обратно: слова раздельно, медленно произносимые обычно не удлиняются паузами слишком длительными, но сами требуют смены на речь более оживленную и т. д.

II. *Консоны и диссоны динамического плана.* Изолированные динамические консоны суть звуки речи средней и слабой силы, поскольку дело касается отдельных звуков. Звуки очень сильные являются по существу уже диссонами. В звуковых группах диссоны те, у которых наблюдается резкая разница динамики в составляющих (внезапное изменение силы); напротив, приятное впечатление оставляют звуки равной силы или постепенно меняющие силу. Для эвфоничности динамической стороны

речи опять-таки важно соблюдение гармонии диссонов и консонов, их ритмическое претворение. Речь должна иметь в себе и сильные и слабые звуки; они должны чередоваться так, чтобы не получалось засилья одних только слабых или одних сильных. Самое свойство слов иметь ударения (динамические центры) облегчает эту эвфоническую задачу. Здесь важно только более детальное распределение динамического материала. Некрасиво, например, накопление под ряд односложных ударных слов (избыток динамических акцентов). То же относится и к слишком длинным словам (избыток неакцентированных моментов). В экспрессивных динамических оттенках (общем усилении и ослаблении звука речи) необходимы те же ритмические грани: чрезмерное длительное напряжение звука создает острый динамический диссон и властно требует, в качестве эстетического ожидания, уменьшения силы звука—нивелирующего (а не внезапного, ибо иначе создается еще лишний диссон контраста) перехода в контрастирующий план тихого звука или паузы—молчания. Сплошное „*piano*“ действует тоже как интегральный диссон: оно должно разрешаться в „*forte*“ или в расширение звуковой силы, иначе создается низкий потенциал впечатления. Чрезмерная пестрота оттенков динамизма тоже не способствует повышению потенциала—вкус и интуиция тут дают единственный и безусловный критерий ритмической упорядоченности.

Конечно, в некоторых случаях монотония динамизма или метризма может ритмически компенсироваться разнообразием в иных плавах—в интонационном, в области гласностей, так же как и обратно. Но в идеальном случае всегда надлежит, учитывая ритмичность целого, обращать внимание и на частичное решение ритмической проблемы в каждой отдельной области—метра, динамики и др.

III. *Консоны и диссоны интонации.* Как я уже указывал раньше, человеческий голос имеет обыкновение при произношении держаться некоторой средней высоты; более того, каждый голос имеет эту определенную наиболее легкую, наиболее доступную для него ноту, которая образует базу интонации. Эта база в сущности почти точно фиксированная высота: ее явление, очевидно, обусловлено каким-то простейшим или легчайшим напряжением связок¹⁾. Самые естественные, спокойные инто-

1) Любопытно, что диапазон или регистр голоса человека произносящего (говорящего) совершенно не совпадает с голосом его же, как поющего, а всегда ниже. Четкий, ясный звук пения получается, очевидно, при более напряженных колебаниях связок, чем те, которые дают начало звуку речи. Женщины, говорящие низким голосом, очень часто поют сопранами. Даже в минуты максимальной яркости звука речи—в моменты напевности или крика—голос не переходит в тембр пения по-настоящему, а только приближается к нему, и даже это приближение часто ощущается, как неестественность, напряженность.

нации речи—это смежные с базой, отличающиеся от нее на малые интервалы (до тона). Изолированный звук может быть наименован интонационным консоном, если он близок к базе, если он чист притом по звучности. Звуки, далекие от базы (слишком высокие, слишком низкие), вообще в большей или меньшей степени обнаруживают природу диссона. Но вообще надо сказать, что характеристика интонационной консонности для изолированных звуков не ярка и не ясна.

Несравненно большее значение имеют интонационные консоны и диссоны группы. Здесь надо иметь в виду, что чем ярче звучность, тем больше требований эвфонического характера предъявляет чуткое ухо к выбору высот. Шопот почти лишен критерия звука и критерия интонации. Напротив, звуки яркого музыкального тима, почти „петые“ дают яркий образ высоты и требуют бережного (обычно, впрочем, отсутствующего) к ней отношения.

Мы замечаем тут, что в речи всегда определенно неприятное (диссонное) впечатление производят звуки со слишком четко устойчивой высотой. Они дают впечатление искусственности, жесткости, напряженности. Красивый речевой звук обнаруживает, во-первых, резкий динамический упор в начале, быстро, впрочем, гаснущий даже в так наз. громких звуках. А затем он имеет по интонации закругленную форму волны. Сначала интонация поднимается (часто из глубины на очень большую высоту), а потом немного—спускается *glissando* или *portamento*, пробегая ультрахроматически все высоты. Это небольшое изменение высоты, это типичное для речи „подвывание“ придает интонации живость и мягкость, без нее речь жестка и деревянна, прозаична. При быстрой смене гласностей нисходящая или восходящая волна интонации чаще падает на резкие, ударные звуки (буквы), и тем более заметна, чем более она метрически протяжена. Не ударные звуки чаще попадают на восход или спуск общей интонационной волны и не имеют при этом своей волны.

Уклонение от такого типа всегда ощущается, как интонационный диссон, и уже является контрастирующим элементом. Таким образом для слога диссоном будет и отсутствие типичной волны, и ее деформация, и ее стилизация в прерывные звуки, как в пении, заменяющая сплошное падение интонации, без интервалов, падением по определенным интервалам и чрезмерный динамизм при этом падении, подчеркивающий звучность. Все это всегда ощущается, как некая фальшивость интонация, но, конечно, из этого не следует, что эти диссоны решительно изгоняются из речи: напротив, они в ней по праву преобладают, но надо сознавать границы их употребления, нарушение чего ведет к неприятному интегральному впечатлению.

Скачки на малые интервалы (до мал. терции, иногда даже до большой) воспринимаются, обычно, как консонные сочетания.

По скачки большие—всегда диссоны, хотя бы они были и чистые и музыкально-консонирющие интервалы (октава, дуодецима). В этом едва ли не существеннейшее отличие интонационных диссонов речи от таковых же (=диссонансов) в музыке. В музыке диссонантность интервала зависит от его „ладового“ положения, тут же—только от его размеров (=шарины).

Диссонантность всех этих скачков быстро ступшевывается, если блекнет самый звук речи в своей яркости, музыкальной насыщенности. Любопытно, что один из самых употребительных „естественных“, если так можно выразиться, скачков интонации в живой речи есть скачок на увеличенную кварту („тритон“), обычно сопровождающий так наз. естественные повышения и понижения голоса при речи и чтении (см. далее о прозаической речи).

Надо иметь очень тонкий и быстрый слух, чтобы сознательно ловить смены интонаций в речи, особенно в „согласных“ моментах. Быстрота смен и появлений не позволяет дойти до сознания изменяющимся интонациям звуков. Обычная интонация потому всегда „приблизительна“—она только намечает тип, но не предопределяет высоты. Интонационная область ритмически до сих пор по-настоящему не претворена. Мы не имеем пока еще настоящих речевых мелодий, а только намеки на них. Несознательность в интонационных деталях влечет за собой дистональность интонаций речи, их неподчинение единой структуре звуковых гармоний, наподобие того, как мы имеем дело в мелодиях музыки. Музыкальная мелодия в простоте своей тональна, звуки ее вращаются в системе отношений простейших типов, тяготеющих к основному тону—„тонике“. И только в изысканных формах своих музыкальная мелодия удаляется от тональной упорядоченности, вступая в хаос хроматизма. Речевая интонация, напротив, в примитиве своем дистональна, никакой тонике не знает, не знает и соподчинений и тяготений. Но я не убежден, чтобы в этом было совершенство или преимущество речевой интонации. Вернее, это—хаотичность неосознанности элементов, которая должна со временем уступить место космосу упорядоченности и, действительно, в некоторых явлениях современности как бы уже начинает уступать ¹⁾.

Развитое ухо требует от интонации тоже своеобразной тональной упорядоченности: она в пределе обращает течение интонаций в мелодию, сконструированную по подобию музыкальной. Но возможно, что самая упорядоченность эта иная, чем в музыке, и исходит из иных принципов. Впрочем, этого вопроса пред-

¹⁾ Я говорю о стремлении некоторых поэтов не только давать интонации своих стихов, но и определенные напевы их. Эти опыты, естественно, пока очень примитивны, самые напевы очень плоски, но самый факт заслуживает внимания.

решать никоим образом нельзя, ибо в сущности дело идет о некотором „искусстве будущего“, а не о речевом искусстве нашего дня¹⁾.

Ритмическая интуиция требует от общей формы речевой интонации, чтобы она была разнообразна, чтобы под'емы высоты чередовались со спусками, чтобы в этих самых спусках не было однотонности (все, например, под'емы на одну высоту), чтобы отдельные волны не были совершенно тождественны, чтобы это разнообразие не становилось беспринципностью, надо, чтобы в нем сознание опиралось на аналогические моменты, подчеркнутые контрастами. Эти чисто-ритмические требования накладываются на эмоционально-идеографические, на требования экспрессии, которая тоже предопределяет до известной степени форму интонации. Как равнодействующая этих требований ритма образов и эмоций и ритма звуков, является реальная интонация, в примитивных художественных формах принимающая форму скандирования, то-есть отдельных волн, совпадающих с периодами примитивной метрической структуры. Более изысканный слух этим примитивом, конечно, не удовлетворяется, а требует разнообразия, более сложных строений, настоящих мелодий. Но надо заметить, что органическая структура речи из ударных и неударных слогов предопределяет намеренно скандирование, коль скоро речь распадается на динамометрические и, как следствие, интонационные элементы-аналоги (стопы). Но чтобы это скандирование не становилось унылым качанием, оно должно расцветиться интонационными диссонами и тем обрести истинную форму мелоса—в виде общей волны, распадающейся на частные, неполные волны с непременною интонационной кульминацией, обычно совпадающей с динамометрическим центром фразы.

IV. *Консоны и диссоны гласностей.* Изолированные гласности сами по себе или консоны или диссоны, ибо есть гласности приятные, есть неприятные. Точное распределение их в некий „ряд“ очень затруднительно, так же как подобная же задача в музыке об интервалах. Но мы можем всегда выделить группу определенных консонов и такую же группу определенных диссонов, между которыми попадут сомнительные и нейтральные по впечатлению.

Гласные консоны: А (самая яркая и безусловная)

О

И

Е (уже иногда сомнительна)

Согласные консоны: Л, М, Н, В, Ф (?)

¹⁾ Скачки на интервалы значительные (септима, октава нона и большие) при звучных моментах всегда звучат напряженно, диссонантно независимо от качества самого интервала и оправдываются обычно эмоцией „истеричности“, отчаяния, ужаса,— вообще неприятного типа. В речи величественной, трагической предпочтительней скачки на интервалы не более сексты, которые, давая выход движению интонации, вводят ее в нормы звуковой красоты.

Гласные диссоны: У, Ы (самая определенная и безусловная в диссонности)

Согласные диссоны: Ц, Ч, Ш, Щ, Ж ЖЬ (все определены, кроме разве Ж)

Остальные нейтральны или сомнительны.

Элементы, как всегда, не очень характерны в деле консонной типировки. Гораздо ярче дело обстоит с группами гласностей.

Накопление гласных („звяние“—А-О-У) без всякого участия согласных или обратно стечение согласных (стр, Ф-Х-Ч) всегда является диссоном. То общее, что связывает в типы согласные и гласные, является тут, как фактор однородности и поэтому утомительности явления. Ритмический принцип экономии проявляется тут еще в том, что все консонные сочетания одновременно и легче произносимые. Видимо, этот критерий легкости произнесения, удобства говорения есть один из главных факторов изолированной консонности гласностей. Такие вещи, как ф-х-ч или а-у-о, произносятся с напряжением, независимо от напряжения слуха при их восприятии.

Эвфония требует прежде всего чередования согласных с гласными. Самый язык тут приходит на помощь, творя слова и формы по этому принципу. Но его помощь не исчерпывает проблемы, и художнику слова надлежит так выбирать слова и их сочетания, чтобы не происходили стечения однотипных звуков. Всякое такое стечение есть диссон и, как таковой, имеет право на бытие в качестве контраста к консонам. Нагромождение диссонов всегда понижает общий потенциал; напротив, их гармоничное чередование с консонами придает речи особую гладкость и изящество. Консоны выдерживают больше многократности, повторений, диссоны—меньше. Звук А может без ущерба повторяться очень часто, чего нельзя сказать про Ы, и это обусловлено только степенью их диссонности.

Отдельные гласности вообще тем ярче выступают, чем они сами диссоннее и ударнее. Неударные вообще ступшеваются в той или иной степени. Повторение отдельных гласностей или групп их в кратком промежутке времени всегда понижает потенциал, если не вызвано специальным колористическим заданием. И то такого рода стечение аналогов не может быть длительно и должно всегда иметь компенсацию в одновременном разнообразии сопутствующих иных элементов (интонации, динамики).

ДышА духАми и тумАнами,
О(а)иА сАдитя(а) у о(а)иА.

(умышленный упор на А).

Впечатление упора на данную гласность еще усиливается, если и интонация ее берется оди и те же. Как раз в этом примере естественная интонация дает упоры в звуки А примерно той же высоты, что дает картину чего-то эмоционально захватывающего, замирающего; краткость эпизода оправдывает его гласную гомогенность.

Напротив, в этом случае мы имеем компенсацию:

Из хрустального тумана
Их невиданного сна
Чей-то образ, чей-то странный
В кабинете ресторана
За бутылкою вина.

Ударные, динамические моменты рифм все на гласность А, подчеркнутые интонацией близкой высоты, придают характер напряженной, раскрывающейся таинственности, страстного ожидания. Но другой ряд динамических центров, как бы компенсируя этот избыток А в рифмах, пробегает все гласные типы: а, и, о, е, ы, придавая эвритмическое равновесие всей эвфонической системе гласностей.

Эмоциональная осмысленность повторяющихся гласностей или групп гласностей всегда дает точку опоры для эвритмии. Повторность ряда „чистой игры“ звуками требует большой осмотрительности, чтобы не впасть в дисфоничность (так же как в музыке резкие диссонансы обычно должны быть оправданы эмоциональной экспрессией), иначе получается далекая от эвфонии игра гласностей в роде знаменитого стиха:

Чуждый Чарам Черный Челн,

в котором ухо ощущает оторванность звучности от смысла и настроения.

Резкие, яркие диссоны или вообще темы гласностей (то есть совокупности гласных звучаний аналогичного построения) обычно не выдерживают непосредственных повторений более трех раз; даже лучше, чтобы третий раз повторение было уже неполным. Этот „триединый закон“ повторности, имеющий громадное распространение в ритмических явлениях ¹⁾, имеет явно происхождение в самой сущности ритмического явления аналога, как такового; второе повторение намечает известную периодичность явления, очерчивает промежуток между аналогами, почему для него иногда достаточно уже не полного проведения, а только намек, только начала темы. Распространеннейшее повторение—два раза, в третий раз аналог уже меняет несколько облик, подчеркивая тем свою использованность и свою завершенность. Повторение темы более трех раз всегда назойливо:

Ветер, ветер, ветер, ветер.

Поэт сделал бы лучше, если бы соблюл эвфонию, изменив хотя бы раз слово, даже при сохранении типа звукопоследования. Тот же недостаток мы встречаем и в знаменитом „Предварительном действии“ Скрябина:

Волны, волнами волны волнующие,
Волны, волнами волны целующие,

¹⁾ Ср. тройные повторения в эпических произведениях, трехчастная форма лирики и в музыке, тройная повторность нормальных секвенций в музыке и т. п. Большое число повторений ощущается всегда, как длиннота.

несмотря на эмоциональную обоснованность звучности (в-л-н—звукоподражательный и метафорически-звуковой образ), в этом случае.

Интуиция ритма должна подсказать тут должное равновесие, должную координацию между расстоянием аналогов и их яркостью. В сущности повторение аналога возможно в любом количестве, но важно учесть дистанцию времени в этих повторностях и количество и яркость промежуточных контрастирующих моментов, чтобы все в целом было эвфонично. Последние годы в истории стиховедения ознаменованы большим интересом к вопросам структуры гласностей в художественном слове. Были произведены подробные анализы творений выдающихся поэтов (преимущественно Пушкин, как вообще обладавший исключительной интуицией ритма, дает в этом отношении особо богатый материал) и получены любопытные результаты. Но все эти собрания деталей эвфонической структуры тем недостаточны, что слишком много обращают внимания на видовые явления и упускают истинный синтез их—истинные закономерности, которые не выразимы в частных примерах, а только могут быть иллюстрированы ими. Несомненно, что интуиция эвфонии подсказывала иногда поэту определенные системы повторностей (гласных аналогов), но из этих проявленных фактов нельзя делать никаких выводов, никаких рецептов творчества. Нельзя сказать, что надо непременно писать с „такими-то“ типами повторений, а если не так, то выйдет плохо. Область эта—очень сложна, и в ней мыслим только один рецепт: ритмическая претворенность, эвритмия гласностей, корректируемая интуицией. Иногда нужны аналогии, иногда их надо избегать и они утомляют; их количество, их распределение немисливо предвидеть для каждого частного случая, как нельзя составить рецепты построения музыкальной мелодии. Вообще уклонения от эвритмии и в частности от эвфонии несравненно легче формулируются и доказываются, чем положительные характеристики явлений и в особенности, чем отвлеченная формулировка всего явления в целом. Поэтому я считаю беспечным перечисление частных типов эвфонических последований, которое все равно не исчерпает всего разнообразия возможностей в этой области. Можно сказать только, что поэт должен обратить внимание на этот мир, мимо которого его интуиция часто проходит, вовсе его не задевая: он должен осознать в своем творчестве значение гласностей и их сопоставления, он должен следить, чтобы основные законы ритма—закон однообразия, контраста, распределения аналогов, учет их сравнительной яркости и „ценности“,— чтобы все было учтено и соблюдено. Из русских поэтов только Пушкин всегда на высоте этой задачи, и иногда интуитивно прозревали тут Блок и Фет. Поэты послепушкинской плеяды характеризуются перевесом идеографии над музыкой слов; напротив, наши ранние „классики“ далеко не чужды эвфонической установки мелоса (Державин). Из современных нам Бальмонт изобилует наро-

читыми упорами на звуковое значение гласностей, обнаруживает большой интерес к ним и известную сознательность звукового отношения, но далеко не всегда эта сознательность преломлена ритмически, далеко не всегда достигаемое им эвфонично в широком смысле слова, он часто увлекается нагромождением аналогов („перезвоном благозвучий“)¹⁾. У Брюсова ритмическая упорядоченность касается главным образом метродинамической сферы („меднокованный ритм“), но эвфония гласностей для него обычно менее тишина, поскольку не навеяна пушкинскими прототипами. Тяжелый слог В. Иванова при всех любопытнейших подробностях строения органически чужд эвфонии, что ощущается в виде вязкости, густоты его стиля, отягощенного еще аллегорической символикой и массой неологизмов и археологизмов. В сравнительно легком стихе Иг. Северянина наблюдается очень малое внимание к эвфонии, иногда настоящая „эвфоническая грязь“ и родственное Бальмонту неуравновешенное стремление к избытку новых речевых звучаний (неологизмы), не претворенных ритмически. Среди новых поэтических группировок эвфония речи не в моде, — напротив, наблюдается склонность к нарочитой дисфонии речевых звучаний²⁾, к нагромождению диссонов, к разрывам ритмов, к приближению стиха к прозаической, „гиперэмоционазированной“ речи. Музыка стиха, начавшаяся осознаваться, как задача поэта, в трудах и творчестве символистов и прилегающих групп стала опять отодвигаться на задний план эмоциографией и идеографией житейского, бытового типа (Маяковский).

О рифмах, ассонансах и аллитерациях, представляющих собою не что иное, как частности эвфонических задач и осуществлений, как частности ритмов в плоскости гласностей, я буду говорить подробно в главе о строении стиха, почему тут ограничусь только этим указанием на принадлежность этих явлений к области речевой эвфонии. Сейчас же я хочу сказать несколько слов о тембре речи, как эвфоническом предмете. Это — вопрос чрезвычайной важности.

Бытовая, житейская речь вовсе не задается проблемой художественности тембра. Всякий говорит, как умеет, тем голосом, какой ему привычен и удобен. Но и тут мы различаем „приятные“ тембры от неприятных, гнусавых, пришепетывающих, вялых, скрипучих и иных с соответствующими отрицательными ха-

¹⁾ Отмечу тут характерное сходство в этом отношении Бальмонта с его музыкальным двойником — Скрябиным. И у последнего — страстная жажда новых красок, новых звуков, но найденные им гармонии одним изобилием своего явления уже разрушают эвфонию, создавая напряженно-оцепенелый мир звучания, в атмосфере которого вянут контрасты к этим новым гармониям.

²⁾ Ср. подобное же явление в дисгармонической современной музыке („гетерофония“ — по терминологии В. Каратыгина) — у Прокофьева, Стравинского, Мурье, из иностранных — у Рих. Штрауса и Шенберга.

рактическими своей звучности. Ясно, что существует некий идеальный тембр голоса, приближение к коему квалифицируется нами, как та или иная степень красоты самого голоса. В области не бытового, а литературного явления слова мы сначала наталкиваемся на натуралистическое направление и натуралистические „моменты“ в творчестве слова, в которых центр интереса—в возможном приближении к бытовому, житейскому. Искусство произносящего в полном соответствии с замыслом автора сводится к технике звукоподражания бытовым оттенкам речи, часто (чаще всего)—ее дефектам. Это—специфически мимикрическое искусство, родственное искусству актера натуралиста.

Совершенно иная проблема воздвигается, коль скоро мы говорим о художественно-претворенном слове,—о речи в той или иной степени поэтической. Тут является заинтересованность в тембре голоса, как звуковой краске, в его красоте, в его „некрасивости“, в его, быть может, ужасе,—для целей уже не копирования быта, а для целей эвритмии целого. Это—тембр идеального типа, тембр всегда отличный от натурального человеческого произнесения, тембр с подчеркнутой звуковой характеристикой.

В этом тембре мы в праве тоже различать свои консоны и диссоны. Консоны будут, очевидно, те звуки, которые, взятые отдельно, эвфоничны. Можно сказать, что наиболее „консонный“ тип голоса получается при звукоизвлечении подобном „певнью“, с применением грудных резонаторов, хотя и отличный от пения в том отношении, что связан с более низким регистром звучаний. Обычно диапазон этих звучаний ограниченнее, чем в речи бытовой. Мы не видим тут таких сильных колебаний, как в звукоподражательном, натуралистическом говоре. Эвритмия самого тембра проявляется в его „музыкальности“, в том, что звук насыщенный, округлый, с четкой, сравнительно, интонацией, не „двоящийся“ и не хриплый. Во всяком случае этот тип „идеального“ консона-тембра никогда не применим полностью к речи бытовой: он показался бы „искусственным“, каким он и должен быть.

На ряду с этим мыслимы и диссоны голоса; но в то время, как эвфонический, консонный тембр—однотипный, один для данного лица, дисфоничные контрасты к нему довольно многолики: мы можем тут мыслить об „идеально-хриплом“ голосе, как бы стилизующем хрипоту натуральную до художественной концентрации. Мы можем предположить голос, умышленно захватывающий несколько звуков (двоящийся), что опять-таки есть художественная стилизация естественного двоения голоса при некоторых эмоциях. Но оказывается, что насколько неисчислимы типы тембризации голоса в бытовых оттенках, настолько же немногочисленны их художественные „идеализации“. Если мы (как это необхо-

дво) отвлекемся от „гласностей“, как тембр оформляющей сущности, и от высотностей—регистров звука ¹⁾, то нетрудно установить „температуру“ художественных типов тембра в виде 4-ех: 1) консонного, идеально-музыкального тона; 2) диссонного двоящегося; 3) диссонного хриплого и 4) сдвинутого, ущемленного. К этим четырем естественно примыкают полный шепот без всякого признака звучных элементов и полупшепот с звуком расширенных связок (так наз. драматический или театральный шепот, могущий быть даже громким). Я, верный своему принципу немедленно фиксировать всякий элемент нашего анализа, предлагаю в системе записи означать эти типы, начиная со второго, прямыми обозначениями или описаниями: „двоящимся голосом“, „Хриплым голосом“, „полупшепотом“ и т. п. Шепотный тон в нашей записи сам собой проявляется отсутствием высоты, а первый тип—консонный—может быть лишен специального означения.

В качестве частных окрасок голоса нельзя не упомянуть пространенного в декламации (особенно в театральной) „шумного дыхания“ с более или менее ясной интонацией. Это „шумное дыхание“ обычно проводится на фоне гласных или полугласных, которые пришеиваются к звуку шумного дыхания вроде (с) или (х). Чаще всего оно—в междометиях, восклицаниях, возгласах, реже в специфических эмоциях самой речи.

В частности эвфония шепота есть почти исключительно метродинамическая и гласностная,—высотности и тембра голоса в ней нет. Но шепотные гласности имеют свои неуловимые, специфические „высотности“ в особом, условном смысле, и их последование имеет свои quasi-мелодические очертания. Как ни трудно различать в шепотных шумах элементы высоты, хотя бы сравнительной, но некоторая „гаммность“ тут есть. А раз есть элемент высотных различаемостей, то появляется задача ритмического претворения их. Но нетрудно видеть, что тут „высотность“ в специфическом шепотном смысле однозначно связана с гласным типом, каждая гласная—своя гармония, своя высота и потому задача ритмизации шепотных высот сама собой решается при решении эвфонической задачи о гласностях. Тут есть некоторая трудность только в том, что общая фигура мелодии, ее интонационный профиль при шепотном произнесении может исказиться от того, что он обусловлен гласностью. При шепоте мы не можем иногда осуществить интонацию вопроса или утверждения, или обычное падение интонационной волны в конце фразы. Обо всем этом мы только „думаем“ и наше представление о

¹⁾ Гласности и высотности при этом не исчезают вовсе из рассмотрения, но просто мы их анализируем отдельно и для их регистрации у нас есть уже специальные методы и семейнография.

реальной звуковой интонации переносим на шепотный реальный образ. Истинная интонация получается только, если подбор гласностей сделан так, что он реально очерчивает профиль мелодии, но это почти никогда не выполняется в действительности, что в явлении поэтической речи имеет оправдание только в том, что до сих пор ни один момент художественной речи не был создан специально и исключительно для „шепотного“ исполнения.

VII. Мелодия прозаической речи.

Прозаическая речь включает в себе многообразные области, начиная с бытовой, житейской речи и ее отражений в натуралистическом искусстве и до полупоэтических моментов, иногда более причастных понятию гиперболизированного стиха. Границы прозы и стиха едва ли не будет труднее провести, чем знаменитую грань между растениями и животными, но и тут, как и там, есть явления типичные, которые и надлежит брать как объекты исследования.

Говорить о полной ритмии прозы, о полном отсутствии в ней ритмических образований в роде эвфонии, метродинамической структуры, мелодических профилей, конечно, не приходится. Самая прозаическая проза в некоторой степени ритмична, иначе она — неудобоварима, непроизносима, тяжела и вообще неприемлема. Такие качества прозы, как ее „легкость“, гармоничность, удобочитаемость, стройность, изящество, отсутствие нагроможденностей в синтаксическом и морфологическом аспекте — все это эвфонические и эвритмические явления. Полной ритмии не может быть, но есть некоторая погашенность ритмических требований и, с другой стороны, некоторые „специальные“ ритмические требования, прилагаемые исключительно к прозе.

Прежде всего мы должны признать характерным для прозаической речи отсутствие упора на звуковой стороне, затухивание элементов музыки речи. В сущности, поскольку речь является с обликом „музыки“, она уже частично утрачивает свою прозаичность. Одновременно выступает идеография слова на первый план, и центр эвритмии переключается в ритмы идеографии, в упорядочение образов, а мелодия оказывается подчиненной синтаксическим формам речи.

Именно задача ритма требует, как мы видели, что если на какую-либо часть целого не производится эстетического упора, если какая-либо „координата“ выключается из эвритмического созерцания, то ее надо по возможности совершенно погасить, чтобы элементы этой координаты своими случайными явлениями не портили ритмического претворения остальных координат. В типичной прозе обычно такой „погашенной координатой“ является область „магии звука“ — область музыки речи. Но окончательно распрощаться с элементами звука никакая проза не в силах: она принуждена оставить и естественные интонации речи, и минимум эвфонии — для

удобства произнесения. Итак, некоторый минимум музыки речи в прозе остается, и в связи с этим мы можем говорить о специфических структурах мелодии прозы, разумея под мелодией тут, как и всюду в дальнейшем, синтетическую эвфонию интонаций, гласностей и метродинамики целого, уже по существу синтаксического образования.

Мелодия речи — это уже не тема, не последование характерных звуков (гласностей, высот, метродинамики) — это цельный организм, в своей морфологии существенно связанный с синтаксическими образованиями. Мы можем поэтому говорить о мелодии фразы, предложения, периода, но не можем говорить о мелодии отдельных слов — это не мелодии, а только элементы мелодий, метро-динамо-интонационные профили.

Погашение звуковой координаты достигается в различных ее составных частях по-разному. В прозе остается экспрессия речи, связанная с метрическими, динамическими и интонационными явлениями. Погашение магии в этих частях достигается тем, что элементы эти не соединяются умышленно в элементы высших порядков, во сколько-нибудь яркие образования, которые бы немедленно потребовали ритмического претворения. Звуковые элементы умышленно по возможности нивелируются, стремясь к тому, что в физике и механике именуется равномерно-беспорядочным состоянием.

Характерным для такого равномерно-беспорядочного состояния, при котором избегнуты яркие образования и обязательства эвритмии по их адресу, является стремление к каждому явлению звукового плана немедленно же и рядом сопоставить его ближайшие контрастирующие, чтобы общее впечатление нивелировалось. Мы тут рассмотрим методы этого нивелирования в разных звуковых координатах.

1. *Метродинамическая область.* Нивелировка в этой области достигается обычно совместно „одним общим ударом“ в виду органической связанности областей метра и динамики в естественной речи. Акценты (центры) речи нам уже наперед даны в самой структуре слов, в их синтаксических слитностях. Каждое слово имеет свой центр (метродинамический акцент), каждая фраза, часть фразы, период имеет свой центр и метродинамический, и тональный. Переменить эти акценты мы можем, только перегруппировывая слова, переменяя стиль предложения. Стиль прозы требует, чтобы акценты были по возможности смешаны, чтобы группы ударных слогов чередовались с ударными неправильно, чтобы ухо не могло выловить из этих смен никакой повторности, никакого упорядочения в качестве яркого элемента. Самые группы смежных ударностей и неударностей создаются так, чтобы они были различны по количеству. Слова группируются так, чтобы рядом и на близком расстоянии не оказывалось двух слов одного

метродинамического строения (с равным числом слогов и с ударением на аналогичном месте, ямбические слова или дактилические...). Словесные „прислонки“ (слова, не имеющие ударения) при этом считаются принадлежащими к тому слову, на которое они переносят свой акцент.

| Закон | Бойля | и Мариотта | найден | почти | одновременно |
| в начале | восемнадцатого | века | англичанином | Бойлем | и
| французом | Мариоттом. |

В этом примере — полная нивеллировка метроритмических типов входящих слов: ни одной пары однотипных слов не стоит рядом, нет никакой периодичности.

Появление упорядоченности, хотя бы незаметной, сейчас же отмечается слухом, как неприятный диссонанс стиля.

| Серьезное | стремление | решительно | покинуло | товарищей |
(ряд однотипных слов)
| В теченье всего дня | я делал изысканья |

(явный периодизм ударностей).

И в том и в другом случаях проза начинает звучать как „плохие стихи“, как какая-то недоошенная поэзия. Вкус прозаика тут немедленно вмешивается и обычно выводит из затруднений простой заменой однотипных слов или слов, включающих однотипные периодизмы, иными, синонимическими словами, удовлетворяющими требованиям метроритмической нивеллировки.

Дальнейшие метродинамические требования к прозе представляются все в виде развития этого нивелирующего принципа. Никаких аналогов по возможности — вот завет „чистой“ прозы. Появление аналога есть всегда признак разрушения прозы, перехода ее в поэтическую речь, в „стихотворение в прозе“. Как отдельные слова, так и фразы не должны быть подобны по метродинамической структуре. Самые динамические центры речи должны попадать в разных фразах на различные места, чтобы ухо в этих кульминациях динамики не уловило периодизма.

2. *Интонационная область* находится в прозе под гегемонией „естественных интонаций“. Но эти естественные интонации не должны образовывать аналогов. Принцип нивелирования и тут в прямой мере прилагается. Общий профиль интонации должен быть неопределенно-зубчатый, чтобы в нем ухо не уловило правильности волн, сейчас же требующей ритмического претворения в качестве яркого феномена. Типично прозаическая речь обычно составляется так, чтобы эмоциональные спуски и подъемы интонаций никогда не являли точных аналогов. Подъем чередуется

со спуском, но неправильно, а умышленно-пестро, чтобы выветрить идею закономерности. В наиболее прозаическом типе прозы—описаниях и повествованиях—нивелировка достигается чередованием интонаций с верхних на нижние, интонационных акцентов—с положительных на отрицательные, промежуточных интонаций—по возможности без пристрастия к одной высоте. Красиво читаемая описательная проза обычно имеет причудливо выющийся интонационный профиль. Но и читаемая всего на три интонации (высокую, основную и низкую, обычно находящиеся в отношениях интервалов двух уменьшенных квинт, напр.: Fis, C, Fis₂), она не утрачивает „прозаичности“, а только приобретает неприятную монотонность. Напротив, проза, читаемая с интонацией, обнаруживающей волнообразную структуру, с „кульминацией“ и проч., всегда оценивается, как некоторый „поэтизм“, „декламационность“. (Попробуйте, напр., так почитать какое-либо научное сочинение). И это уместно только в „художественной“ прозе. В виду связанности естественной интонации с метродинамикой и ее акцентами речь, хорошо сконструированная метродинамически, уже тем самым гарантирована от „поэтизма“ и дурного стиля даже при абсолютно монотонной интонации.

Обычный тип „соответствия“ мелодии с синтаксисом сводится к тому, что каждое предложение (все равно, какого типа), каждая синтаксическая отдельность (вводные слова, междометия, дополнения на правах отдельных образований, определения и все, что может быть сведено к редуцированным предложениям)—все это имеет свою волну интонации (под‘ем—спуск) с кульминацией на логическом центре. Вопросительная интонация отмечается, помимо того, обычно расчленением динамического акцента и интонационной кульминации (см. ниже), из которых первый предваряет последнюю. Противоположения смысла обычно отмечаются также противоположением интонаций. В этой области можно наметить много действительных закономерностей, перечисление и приведение которых не входит в мою задачу.

3. *Гласности* в прозе распределяются по возможности ровно, без накопления одинаковых на близких расстояниях, без зияний и стечений. Никакие аналоги тут не желательны. Сколько набудь яркие аналоги прямо не терпимы, моментально обращая прозу в дурное стихотворение. Особенно плохо действуют неожиданные рифмования в прозе. Эмоциональное значение гласностей в прозе отходит вообще на второй и третий план, и в типичной прозе слово должно действовать не своим звуковым составом, а своим прямым смыслом. Всякие уклонения от этих рецептов ощущаются как плохой стиль или уклон в стих.

Англи(ЧА)не отли(ЧА)ются от на(ЧА)льной (ЧА)сти населения
(повторение аналога „ЧА“).

Мы (СТР)емились в(СТР)етить (СТР)ащные и (СТР)анные со-
бытия

(повторение аналога „СТР“).

Несколько менее строго относится стиль прозы к накоплениям аналогичных гласных в ударных слогах. Зияния, вообще редкие в речи естественной, должны избегаться более строго.

Помимо этих типичных и нормальных свойств прозы, в ней остается все же известный звуковой *residuum*, обусловленный главным образом естественной интонацией, который и дает нам профиль мелодии прозы. Не надо думать, что мелодия прозы проще, чем напевности стиха: скорее наоборот,— прозаические мелодии, как явления менее упорядоченные, менее „проритмованные“, оттого и сложнее и причудливее и труднее анализируются. В мелодиях прозы характерны, во-первых, их полная связанность с естественными интонациями, их „обусловленность“ последними, а, во-вторых, их относительная неопределенность, как звуковых образов. Если в мире преодоленных звуковых явлений, которыми потенциально мыслится нами мир художественного слова, мы в праве требовать от творца творчества напева, то-есть полной определенности звукового образа, то тут, где звуковая сторона решительно оттеснена идеографией и существует лишь, поскольку обусловлена последней, мы не можем возложить на автора иных ограничений звука, кроме тех, которые диктованы смыслом. Оттого область „импровизационная“, та область, где возможны изменения звуковой природы,— в прозе несравненно обширнее: каждый в праве читать прозу „по-своему“.

✓ Чем менее эти качества, характерные для типичной прозы, выполнены, тем более речь приближается к поэтической. В ней является и звуковая предопределенность, и некоторая независимость от естественных интонаций — „напевность“, и так или иначе проявляющаяся упорядоченность звукового облика. Проза превращается сначала в стихотворение в прозе, потом в строфы и т. д. И одновременно импровизационная область суживается.

В деле изучения мелодии прозы приходится прежде всего считаться с фактом неопределенности частных интонаций. Мы тут в праве говорить только о типе мелодического профиля, а не о деталях звуках его. Не нарушая ни „правильности“, ни красоты произнесения, мы можем существенно разнообразить прозаическую мелодию одной и той же фразы, сохраняя ту же эмоцию и ту же эстетическую ценность. Конечно, это „то же“ относительно. Кульминационные достижения в области произнесения прозаических отрывков тем и кульминационны, что их мелодический профиль оказывался наиболее впечатляющим, действенным. Великие декламаторы были ни чем иным, как гениальными творцами речевых мелодий. И по всей вероятности (теоретически, по крайней мере, выходит так) из бесконечности возможных вероятней произнесения одного отрывка мы можем всегда выделить конечное и ограни-

ченное число *optimum*'ов, соответствующих максимуму эстетического впечатления. Эти *optimum*'ы и суть истинные речевые предельные мелодии ¹⁾).

Опять-таки я напомним тут, что все беспредельное разнообразие мелодий прозы не подлежит регистрации и каталогизации: это — бесплодная работа. Уловление возможных общих закономерностей — вот только на что я тут рассчитываю. Нельзя никогда сказать, что мелодия речи будет тогда-то именно такая то, — нельзя потому, что это „тогда-то“ слишком многообразно. Легче даже исходить из мелодии, как данности, и, вникя в ее эмоциографию, группировать явления. В последующем изложении я хочу наметить только контуры закономерностей, главным образом основанных на связи мелодического профиля с синтаксическим типом фразы. Более широкая задача требовала бы многотомных специальных исследований и никак не уместилась бы в рамки „главы“ моей книги, которая, как я повторяю, имеет целью более ставить проблемы, чем их решать. Но и в этих рамках наблюдаемые закономерности на практике живой речи сплошь и рядом деформируются и парализуются вторжением сильных эмоциональных элементов, вмешательство которых в прозе всегда заметнее, чем в поэзии.

Звуковую структуру удобнее всего изучать, начиная с простейших синтаксических типов — с нормальных предложений. Как уже неоднократно отмечалось синтаксологами, интонация, метр и динамика имеют значение „форм“ речи, равноправное с синтаксическими категориями, они часто дополняют и заменяют формальные пропуски и умолчания нормальной синтаксической структуры. Мы можем отметить прежде всего два важных факта: 1) что не всегда синтаксис управляет интонацией, а скорее, наоборот, интонация и мелодия речи деформируют фразу, придавая ее частям то или иное синтаксическое значение (ср. напр., одну и ту же фразу в повествовательной и вопросительной интонации), 2) что интонация обусловлена обычно психологией, а не морфологией фразы, что для нее важнее понятия „психологических“ сказуемых и подлежащих, чем грамматических.

Установив это, что не трудно проверить на бездне примеров, я напомним, что в мелодии речи опорными пунктами, по которым надо вести наблюдение над ее течением, служат акценты разных порядков и типов, о коих мы говорили в самом начале. Акценты или центры речи дают упоры сознания и отмечают самое важное психологически или эмоционально. Ясно, что логические центры речи, ее эмоциональные центры должны непременно так или иначе акцентироваться.

¹⁾ Эти *optimum*'ы, вообще как и все в искусстве исполнения, зависят от бесконечно малых нюансов, иногда почти не отмечаемых сознанием и находимых только интуитивно. Это — то „чуть-чуть“, с которого, по слову Брюллова, начинается искусство.

Акценты мы установили четырех родов: 1) метрический, 2) динамический, 3) интонационный, 4) тембровый, при чем тут же отмечу, что в прозе последний тип акцентировки не играет никакой роли, и остаются первые три. В этих акцентах мы можем усматривать степени их интенсивности, рассматривать акценты 1-го, 2-го, 3-го и т. д. порядков.

Мы можем прежде всего усмотреть, что:

1) Всякая синтаксическая отдельность (фраза, предложение, период, редуцированные формы их) всегда имеет один главный интонационный акцент, связанный часто и с динамическими и с метрическими, иногда же только с одним из них, реже — чистый, беспримесный интонационный центр. При этом этот акцент может быть и положительным и отрицательным, но чаще первым. Интонационный центр всегда присутствует и обуславливает связность мелодического профиля фразы. Множество приблизительно равносильных интонационных центров придают мелодии и всей интонации характер либо несвязности, даже непонятности, или же монотонности.

2) Нормально фраза имеет интонационный спуск к концу ее: исключение — в вопросительных фразах с центром вопроса на конце (и то при внимательном вслушивании можно заметить небольшой спуск после кульминации, только он занимает минимальное время). Форма фразы есть нечто в роде волны, составленной из „парциальных“, частных волн, постепенно доходящих до максимума и потом опять убывающих. Периоды и формы этого возрастания и убывания очень индивидуальны.

3) Нормально фраза имеет метрическое замедление к концу, редко непосредственно сознаваемое, но делающееся очень ясным, если мы попробуем любую фразу сказать совершенно изометрично, ровно. Обычно речь как бы „разгибается“ сначала, в середине фразы часто подвергаясь разным метрическим акцентуациям экспрессивного типа, и затем опять замедляет темп. Каждое синтаксическое образование, всякое частное предложение имеет такое же частичное замедление к концу (как бы замедление перед знаком препинания).

4) Нормально динамизм фразы тоже слабеет к концу (исключение — опять-таки вопросительные фразы). Эмоциональные эффекты чаще нарушают это правило, чем предыдущее.

Далее мы можем констатировать, что во всякой фразе есть некое чисто эфоническое стремление к тому, чтобы интонационный центр занимал по возможности место около середины всей фразы, не по ее грамматическому, а по ее точно метрическому содержанию. У меня есть подозрение, проверенное уже на многих примерах (но проверку я еще полагаю недостаточной и вопрос — подлежащим новым исследованиям), что этот центр, эта кульминация фразы в стройной мелодии падает на так наз. золотое сечение метрического ее содержания. Другими сло-

вами, весь метрический объем фразы (при мелодическо-эвфоническом произнесении) делается кульминацией в среднем и крайнем отношении, т. е. так, что большая часть относится к меньшей, как вся длина к большей:

$$\frac{AC}{CB} = \frac{AB}{AC}$$

Это—условие золотого сечения АВ в точке С. Если АВ есть метрическая длина фразы, то С—место кульминации ¹⁾.

$$A \text{-----} C \text{-----} B$$

Мои наблюдения над пунктом центрального акцента почти постоянно приводили к заключению, что наиболее эвфоническая мелодия получается при соблюдении этого условия, если только специальные эмоции (вопрос, гнев и т. п.) не нарушают спокойствия фразы. Лучше всего наблюдать это явление в спокойных описательных фразах. Золотое сечение отстоит от начала на прибл. 0.61 всей длины АВ, т. е. $AC = 0.61 \text{ } AB$, а CB в свою очередь равно $0.61 \text{ } AC$. С некоторой точностью и как бы игнорируя метрические акценты и неправильности, можно вычислять место С по числу слогов фразы, но это не очень точно, ибо почти никогда слоги не бы-

¹⁾ Явление золотого сечения, чрезвычайно распространенное в эстетических явлениях изобразительных искусств, о чем уже существует целая литература, а последнее время отмечено и в поэзии и в музыке по отношению к делению временных длительностей (Э. К. Розенов, „Золотое сечение в музыке и поэзии“). Классические примеры музыкальных произведений изобилуют явлениями этого рода: кульминационный пункт целого падает на золотое сечение. Чрезвычайная частота этого явления и именно в тех произведениях, кои нами ощущаются как особо „стройные“, заставляет предполагать известную зависимость между золотым сечением в кульминационных моментах и восприятием „стройности“.

С точки зрения ритма явление золотого сечения легко объяснимо. Мы воспринимаем полубессознательно длины и их отношения. В эстетическом интегральном впечатлении восприятие этих длин и отношений их (все равно пространственных ли, временных ли) играет роль важных слагающих. Если мы имеем длину АВ и на ней точку С (см. черт.), то наше восприятие ощущает три длины: АВ, АС, ВС, при чем между ними возможно шесть отношений.

$$\frac{AB}{BC}, \frac{AB}{AC}, \frac{AC}{BC}, \frac{BC}{AB}, \frac{AC}{AB}, \frac{BC}{AC}$$

Эти шесть отношений вообще различны между собой, но когда С есть золотое сечение,—их число сводится к четырем, облегчая восприятие, экономию его, т. е. выполняя ритмическую проблему. Если С есть середина АВ, то число отношений сводится к трем, но при этом мы получаем две равных длины АС и ВС. Итак, при условии различности всех отрезков минимум количества отношений будет при золотом сечении.

вают одной длины. В очень спокойных описательных фразах этот прием все-таки может дать некоторое представление ¹⁾:

Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно МЧИТ
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
 сквозь ле са и го ры полные во ды сво и
 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Хотя и тут слоги далеко не равны, но при спокойствии фразы и при большом числе слогов колебания в разные стороны друг друга покрывают. Кульминация ²⁾ на слове мчит соответствует 18-му слогу, т.е. золотому сечению. Еще точнее можно это проверить при совершенно свободной декламации по хронометру. В эвфонической мелодии и кульминация интонации и логический акцент сами собою подгоняются к этому пункту. Если число слогов не выходит, то не трудно всегда заметить, что естественное ускорение или замедление речи в отдельных частях фразы управляют эту неточность, так что кульминация все же оказывается на месте. Если после кульминации слишком много речевого материала, то темп невольно ускоряется после кульминации, а до нее растягивается, — или наоборот: если кульминация выходит в конце фразы, то затягивается ее конец, а предшествующее растягивается. При этом необходимо учитывать и возможные паузы внутри фразы, и паузу после фразы, как к ней относящуюся и имеющую свою оптимальную эвфоническую длительность. Я еще не берусь этого утверждать категорически, но мне кажется, что в *нормальной вопросительной интонации* все же кульминация лежит на золотом сечении, но конец падает на паузу, особенно, как известно, длинную после вопросительного предложения. Здесь не лишне упомянуть, что если вопросительный центр (он же кульминация) в начале фразы:

Ты был в театре или она?

непременно влечет сильнейшее затягивание речи на нем самом и быстрое проглаголывание всего остального. При этом и пауза очень краткая: невольно эстетическое ожидание требует немедленного ответа. Напротив, при вопросительном центре в конце:

Так в театре был ты?

все предшествующее произносится быстро, а „ты“ затягивается и пауза после него ждется большая. Можно также отметить, что в этих предельных случаях, когда так трудно и только с натяжкой устанавливается нормальное место интонационной кульминации,

¹⁾ При длинных фразах неравенство длин слогов в среднем компенсируется вследствие выше указанного свойства нивеллировки метров в прозе.

²⁾ В данном случае кульминация — синтетическая: метрическая, динамическая и интонационная, а также „синтаксическая“ (=сказуемое, выражающее идеографический центр фразы).

ухо ваше неизменно отмечает отсутствие эвфоничности; эти приведенные фразы обе неблагозвучны, нескладны. Несравненно лучше звучит

Так это ты был в театре?

где вопросительный центр без усилий, путем небольших метрических нюансов, может быть поставлен на золотом сечении.

Примечание. Все сказанное естественно относится к эвфонической мелодии. Нет сомнения, что можно привести много примеров, несогласных с высказанным, но они будут доказывать или что данная мелодия задумана не эвфонично и потому не музыкальна, или что это — мелодический диссонанс, художественно выведенный, чтобы быть чем-то компенсированным в дальнейшем. В общей связности фраз между собой от их взаимодействия должны наблюдаться тоже известные деформации эвфоничности отдельных звеньев. Все нами сказанное прилагается в сущности только к идеальному случаю изолированной фразы.

Идеальная фраза должна состоять из такого количества слов, из такой их последовательности, чтобы это условие выполнялось. Мы всегда ухом ощути́м его невыполнение — либо в виде трудности произнесения, либо в виде нескладности, либо в виде ощутительного несоответствия частей фразы. Это чувство — часть общего чувства стиля, которое, в сущности, есть в свою очередь частный случай чувства ритма. Тяжелые периоды — нескладные фразы — это обычно именно те, в которых смысл подсказывает кульминацию на месте, которое тектонически неудобно — смысл расходится с эвфонией.

Акцентируемый (динамически или интонационно) момент окрашивает то слово, на которое оно падает, значением центрального слова, логического центра.

Я хочу узнать это (я, а не другой).

Я хочу узнать это (выражение воли).

Я хочу узнать это (упор на „узнание“).

Я хочу узнать это (а не то).

Нормально все три акцента (метрический, динамический и тональный) соединяются тут для большего рельефа. Но возможны и исключения, хотя всегда в них есть некоторая неестественность или специфичность. Например, один метрический акцент — растяжение дает ударному слову какой-то специфический эмоциональный привкус, трудно описуемый словами, — в роде чего-то „растолковываемого“, объясняемого ¹⁾.

¹⁾ Эмоциональные требования могут заставить заменить в специальных случаях тональный акцент в кульминации метрическим, если, напр., требуется для ударного слова непременно мрачная, низкая интонация.

Я увидел — смерть,



Растяжение может падать и не на ударный слог. Как раз в этом примере лучший эффект получится, если метрический акцент попадет не на ударное „е“, а на мрачную гармонию звуков „рть“.

При очень спокойных фразах мелодические амплитуды (размах) не велики. Слова дают как бы естественные волны мелодии, они очень близки друг к другу по амплитуде, и лишь требование разнообразия заставляет их несколько варьировать.

Ряды синтаксических аналогов, как-то: ряды эпитетов к одному существительному, ряды обстоятельств, цепи соподчиненных прилагательных, наконец, сочлененные равноправные предложения — все это вызывает характерные явления интонационных секвенций. Эти аналоги всегда отмечаются в интонации волнами, при чем они не остаются на одной высоте, а непрерывно меняются.

Самый частый вид секвенции — **п о в ы ш а ю щ а я с я**. Это — естественный тип.



Рис. 1.

Чем выше повышение, чем больше звеньев секвенционной цепи, тем эвфония требует большей паузы после него. Звенья секвенции, как элемент повторяемый, всегда несут в себе логический упор и потому либо сами в себе включают интонационную кульминацию, либо ее предваряют.

Чисто-эмоциональные причины порождают нисходящие секвенции, напр., при постулированной мрачной интонации, при накоплении мрачных эпитетов.

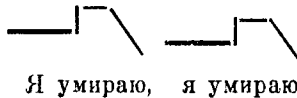


Рис. 2.

Встречаются и смешанные типы: понижение-понижение-повышение, или наоборот, хотя эти типы реже и относятся к области уже „изысканных“ интонаций.

Секвенция стоячая, без повышения, может встретиться только при „равнодушном“ перечислении.

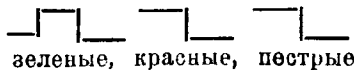


Рис. 3.

Малейшее повышение секвенционной темы достаточно, чтобы уже ощутилась некоторая эмоция „неравнодушная“, быть может, радости даже.

Секвенция вообще становится дисфонической, если повторяется более трех раз. Это требование очень строго и лучше от него не отступать. Происходящее отсюда диссонантное впечатление трудно компенсируется иными элементами и всегда ощущается, как неприятная длиннота и тяжесть слога. Более краткие аналоги

иногда способны выдержать повторение более трех раз, но аналоги формы предложений этого абсолютно не выносят. То же можно сказать о тождественных словах — о „повторениях“: лучше их не проводить более трех раз. Здесь есть полная аналогия с музыкой, в которой секвенции тоже не выдерживают многократной повторности (ср. классический рецепт секвенции у Моцарта, Бетховена и классиков вообще: $2\frac{1}{2}$ раза — третье проведение „неполное“).

Придаточные предложения, как оказывается, вовсе не влекут за собой изменения мелодического профиля. Они имеют разные профили, смотря по тому, где находятся и как сопоставлены.

Когда я пришел домой, уже рассветало.

Уже рассветало, когда я пришел домой.

Переставка предложений не влияет на общий профиль мелодии; в первом случае восходящим является придаточное, во втором — главное¹⁾. Парротив, совершенно определенный профиль имеют вводные и стоящие в „скобках“ предложения, слова и группы: они всегда имеют как бы свою отдельную мелодию, но с низким диапазоном. Чем более разницы в высоте, тем „вводность“ ощутительнее и ярче.

Буря, мне казалось, еще свирепствовал.

Коль скоро, хотя бы простой перестановкой, смысл „вводности“ утрачивается, сейчас же и интонация меняется. Напр.:

Мне казалось—буря еще свирепствовал.

Точно так же не подчеркиваются падением мелодии в низкий регистр все те случаи, когда в прозе являются несколько

¹⁾ В связи с необходимостью секвенцировать в интонациях соподчиненные предложения, все повышая тон, покуда они текут, — получается тяжесть в ощущении от очень длинных периодов, со множеством соподчиненных и подчиненных предложений и форм. Интонировать их ясно становится чрезвычайно трудно, а от длины периода утрачивается ясное представление о точке кульминации — все это влечет за собой нечеткость впечатления и ритмию его.

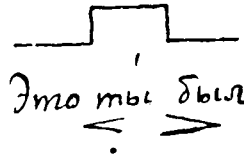
В длинных периодах, где много логических упоров и слов „для выделения“, удобно применять в целях эвфонии и ясности систему разрозненных акцентов — один упор обозначить интонационными, другие, менее важные, — только динамическими и только метрическими, третьи оттенить предваряющими паузами и т. п. Таким путем иногда можно достигнуть ясности и эвфонии даже в сложных образованиях.

планов речи, напр., при передаче чужой речи в прямом виде. Чужая речь обычно произносится на нормальной средней высоте тона (если только не задаются чисто-бытовыми, тембро-колористическими заданиями — передачей говора), а речь повествования — более низким тоном, по крайней мере в начале, в части, прилегающей к чужой речи, самый темп которой часто отличается от метра остального.

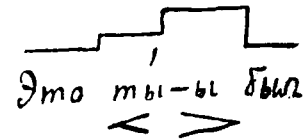
О вопросительных мелодиях мы уже говорили. Вопросительный центр в них и есть тональная кульминация. От обычной кульминации вопросительная отличается только большим размером интервала. Иногда наблюдается своеобразное „разделение труда“ тонального и динамического акцентов в формировании профиля вопроса. Бывает, что интонационный центр перемещается дальше, падая на следующий слог за ударным или даже оставаясь в пределах последнего, но расходясь с динамическим, который всегда совпадает в вопросе с вопросительным центром.

В случаях вопросительного центра „простого“ (с общей динамо-тональной кульминацией) и вопросительного центра „раздвоенного“ (с разделенными динамическим от метрического акцентами) в самой эмоции вопроса есть тонкое различие.

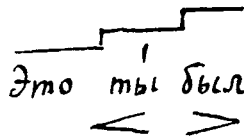
1) Простой центр (чистая вопросительная интонация).



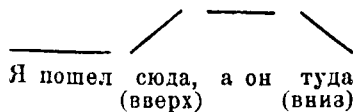
2) Раздвоенный центр на одном слове (элемент сомнения, удивления).



3) Раздвоенный центр на двух словах (промежуточное ощущение).



Противоположения и сравнения отмечаются всегда „противоположными“ интонациями, при чем первая интонация строится вверх, а вторая вниз.



Темп прозы очень причудлив и меняется в зависимости от текущей эмоции и смысла. Вообще описательная проза идет обычно умеренным темпом (*moderato* или *andante*), но в общем темп прозы неустойчив, и это для него характерно. В связи с этим и длительность различных пауз не отличается значительной определенностью. В общем темп придаточных предложений быстрее, чем главных, чаще всего и темп вводных быстрее, чем всего остального. Длинные слова имеют более быстрый темп, чем краткие, так что в среднем каждое слово длится в прозе приблизительно поровну. При этом „прислонки“, конечно, считаются за часть соответственного слова. Эта средняя продолжительность слова в неторопливой прозе около 0.60 сек. Паузы в запятых имеют длину в полслова (приблизительно); паузы — точки — в слове и более. Цитаты, слова с большой буквы имеют всегда более медленный темп и часто предваряются паузой.

„И слабыми руками будут воздвигнуты безмерные здания во имя Красоты“ (Бальмонт).

(Темп последнего слова сам по себе раза в три медленнее всего остального, и перед ним естественная пауза, отмечающая его.)

Перед словами „в кавычках“ или „курсивными“ обычно тоже пауза, а сами слова чаще всего являются кульминациями фразы, что и обуславливает их подчеркнутость.

Я не думаю здесь более подробно останавливаться на детальных явлениях профилей интонаций. Вопросы этого рода уже имеют свою большую литературу, имеют своих исследователей, и, кроме того, как я уже говорил, детальный анализ мелодий не имеет никакого систематического значения. Как немисливо вполне изучить сложение и структуру разнообразнейших мелодий музыкального искусства, предписать им закономерность, так невозможно создать такие законоположения и для мелодий речи. Всякое законоположение, всякое формулирование неминую будет ограничением творчества и потому эстетической нелепостью. В сущности даже и то, что мною указано, как прочное относительно связи интонации с синтаксисом, суть только своего рода привычные мелодические консоны, „уравновешенные в себе“ элементы, которые отнюдь не исключают возможности существования диссонов такого же типа, взаимоотношения коих создадут более крупные консонные образования. Соответствие эмоции, смысла и эвфонии данной фразы обуславливает ее консонное бытие, но не указывает на эстетическую невозможность чего-либо иного. Поэтому мы могли бы, в сущности, изучать консонные образования вплоть до известных размеров их (например, до больших периодов), могли бы установить тут известные условия, при которых консонность выполняется.

Но диссоны *изучить* уже невозможно, ибо их область неограничена, — их можно только „чувствовать“, эстетически переживать. Большая часть „традиционных“ декламаторских приемов, традиционных соответствий мелодии и смысла, традиционных приемов дыхания — все это не что иное, как уже исследованные практически консоны мелодии в целом — интегральные консоны метродинамики и интонации. Всякое нарушение этих традиций есть диссон, обязывающий к некоему определенному с ним обращению, к некой определенной сгруппировке его с ему подобными, но вовсе не эстетическое „правонарушение“. Единственное правонарушение в искусстве есть аритмия, постигаемая интуитивно и лишь отчасти анализируемая.

В области мелодии прозы такая регламентация особенно неуместна, ибо проза все-таки есть до известной степени „недопретворенная“ ритмически речь. Мы к ней не в праве даже предъявлять требования полной ритмичности. Лишь предельные, редкие случаи прозы, почти выступающие из ее сферы и отличающиеся от поэзии лишь игнорированием аналогов метра и динамики, могут быть оцениваемы с точки зрения полной закономерности целого (тип „стихотворения в прозе“).

В связи с этой недопретворенностью контуры мелодии прозы всегда несколько смутны. И проблема точной записи звуков не лежит тут во всей остроте. Творец настоящей типичной прозы заинтересован только передачей смысла — и редко имеет сам отчетливый образ музыки речи. Постулат точной записи можно применять только к речи полупоэтической, к прозе высокохудожественной, где автор уже невольно (а иногда бессознательно) заинтересован в интонации произнесения.

Я хотел этой главой, в сущности лежащей в стороне от подлинного воплощения музыки в слове, дать некоторый толчок к правомерному исследованию этой области, — исследованию, которое мною еще не произведено в должной мере. Опыты записи более точной, притом наиболее выразительных и эвфонических моментов произнесения могли бы пролить большой свет на типы мелодического творчества, на природу их консонности, на традиции исполнения. Такое изучение, в все не предельная законов мелодического построения речи, могло бы способствовать большей эстетической сознательности всех этих явлений, способствовать тем самым более тонкой нюансировке в контурах мелодии, сохраняя при этом отгиск эмоции в форме точной записи. Помимо этого, при такой фиксации совершается с большим удобством и легкостью чрезвычайно важный в исполнительском искусстве процесс накопления сознательно усвоенных типов мелодий, своего рода собиранье проверочных на опыте эвфонических построений, которые составляют как бы базу художественной интерпретации.

VIII. Поэтическая речь.

(Структура и мелодия стиха.)

Определений стиха давалось очень много, но неудовлетворительность всех их признана давно уже самими теоретиками и выдающимися практиками художественного слова. Общий недостаток традиционных определений — их чрезмерная узость, вследствие которой ряд явлений, несомненно относящихся к „стиху“, роковым образом попадал вне круга, очерченного определением. Я не стану перечислять всех этих более или менее неудачных попыток, неудача которых, как мне кажется, обуславливалась все той же сравнительно неполной „звуковой сознательностью“ поэтов и теоретиков, — и постараюсь дать тут определение, основанное на представлении и ритме в широком смысле слова.

Связь вопроса с проблемой ритма тут очевидна. Различие прозы от стиха — количественное: это именно степень ритмического претворения. В самой плохой прозе есть элементы ритма — в самой стройной поэзии мы не гарантированы от „прозаизмов“, являющихся неполным разрешением ритмической задачи — частичной аритмией (в тех узких рамках, поскольку тут вообще возможна частичность, ибо в ритме то и характерно, что частичное невыполнение ритма есть уже и интегральное невыполнение). Стих есть речь, в идеале вполне ритмизованная (на практике всегда — не вполне, кроме шедевров поэзии). Но ритмизацию я тут понимаю в своем, а не в обычном смысле слова, — ритмизацию, как осуществление наибольшей впечатляемости от целого посредством соответствующей группировки составляющих элементов; в данном случае — смысла, метра, динамики, интонации и гласности, а также звукового тембра. В каждой из этих областей своя эвритмия, обусловленная подлежащим сцеплением составляющих, и все эти эвритмии слагаются в одну цельную эвритмию — в ритм целого ¹⁾.

¹⁾ Формально это определение идентично с школьной формулировкой сущности стиха, как „ритмизированной речи“. Разница содержания — огромна, ибо та ритмизация означает только повторность, периодизм, и тот только в области метродинамики — и неизменно суживала область определения.

Таким образом стих предполагает большие достижения впечатления, чем проза, не только смысловые, но и чисто-звуковые (музыку речи); для этого он мобилизует все ресурсы слова, все его слагающие, создавая из них по принципу экономии наивысшее впечатление. Эта „экономия“ и „наивысшесть“ связаны: одно немислимо без другого. Методы же ритмизации бесконечно разнообразны и, конечно, не исчерпываются ни теми примитивными „периодизмами“, в рамки которых втискивалась ритмическая проблема поэзии в ее „классических“ нормах, ни даже теми более причудливыми формами, образцы которых даны нам нашей и близлежащей современностью. Эти формулы, эти традиционные методы или приемы (вернее — „штампы“) ритмизации — только простейшие, первые приходящие на ум, легчайшим образом конструируемые — только одни из многих, существо и весь объем которых было бы полезно определить.

С первого взгляда многим покажется странным, что в понятие стиха вкладываются и элементы интонации, которые всегда считались принадлежностью декламационного искусства, как бы обособленного. Но небольшого эстетического размышления достаточно, чтобы убедиться в том, что образ творения, создаваемый поэтом, включает в себя интонацию, как органическую часть; включает, следовательно, и акт творчества интонации. Разница с остальными элементами (метром, динамикой, гласностью) только в том, что те имели возможность хоть как-нибудь, хоть несовершенно записываться (буквами, строфами и т. п. намеками на гласность, метр и динамику), тогда как интонация была этой записи вообще лишена и отчасти оттого проходила мимо творческого сознания самого поэта (все незаписанное, не фиксированное менее укладывается в сознание). Многие поэты и не подозревают, что они — творцы интонаций. Для других это — область, сознательно ими передаваемая в распоряжение иного, декламационного искусства, в область импровизации по данной канве метров и динамизмов. Такого рода расширенность импровизационной области всегда есть признак малой осознанности элементов, малой дифференцированности самого искусства ¹⁾.

В связи с этой дефективностью записи, проводящей грань между образом творения и образом исполнения, стоит и окаменение ритмизирующих методов, которые сводятся к простейшей, сколько-нибудь способной отразиться в записи — перио-

¹⁾ В музыке такого рода расширенность импровизационной области наблюдалась в очень большой мере в эпоху ее младенческого состояния (ср. эпоху „невм“ и сопровождающее ее изобилие разноисполнений одного напева). Памятниками этих недоговоренностей в музыке остались явления цифрованного баса, „каденции“, „ad libitum“ в концертной литературе и т. п. С осознанием музыки своего значения эта область неукоснительно уменьшается. Новые сочинения имеют точно фиксированные темпы, полную выписанность деталей, каденции, не принадлежащие композитору, уступили место авторским каденцо-видным эпизодам и т. д.

дической чередуемости явлений. Изометричность стиха, наблюдаемая в классической поэзии, есть следствие двух причин: во-первых, примитивного ритмического восприятия, которое радовалось даже простому периодизму, как явлению, все же упорядочивающему звуковой мир стиха и тем облегчающему его звуковое восприятие. Как первобытные музыканты радовались найденными ими примитивными созвучиями квинты и октавы и выразили это свое восприятие в наивном „квинтовании“ средневековья, так и поэты выражают свое ритмическое чувство только в форме изометрических образований. Во-вторых, к этому примитивному принуждает отсутствие возможности передать точно творческий образ более сложный. Здесь в музыке тоже есть аналогия: пока в ней не было нотных мензуральных знаков, а были „невмы“, первобытно передававшие контуры мелодии, ритмика не прогрессировала, а регрессировала, каменела (ср. средневековые „секвенции“ с их изометрическими мелодиями — полная аналогия изометризма поэзии). Когда нет возможности фиксировать упорядоченное разнообразие, поневоле ритмическое чувство вызывает к жизни однообразие, легко фиксируемое. В распоряжении поэта нет знаков разной длительности, и он прибегает к равным длительностям — стопам, все втискивая в изометрическую схему и представляя только в рамках этой схемы известное, ограниченное разнообразие, диктуемое ритмическим чувством, возмущаемым всякой однотонностью.

Следовательно, потенциально поэт — творец всей звуковой сущности стиха. Он должен быть и творцом мелодии, как таковой. Спору нет, многие из поэтов, ставшие слишком усердно на путь напевности и постаравшиеся творить мелодии, оказались тут очень слабыми. Их напевности были уже до нелепости примитивны, аритмичны. Это объясняется известной уже „немузыкальностью“ — непреодолением и неосознанием звуковых элементов. Эти неудачные творцы мелодий подобны тем композиторам, которые не умеют хорошо излагать для оркестра, которые лишены колористического чувства. Следует ли из этого, что оно вообще не должно входить в компетенцию композитора? Конечно, нет: это случай неполной одаренности в данной области, — случай, несомненно, дефективный. Но я думаю, что распространенная так среди поэтов немужественность есть очень часто не прирожденное отсутствие музыкальности, а лишь ее редукция от малого культуривования. Ведь вспомним — музыканты получают длительную культуру, длительное восприятие техники, сложной и многообразной, в музыкальных школах. Где же школа поэтов? Только в последнее время что-то похожее на них проявилось. Только теперь начинается культура техники, которой ранее не было во-все, — поэты писали, как на душу взбредет. Они были в сущности дилетантами-самоучками. А самоучка никогда не достигает технической зрелости и полного преодоления материала.

Это требование к поэту тем существеннее, что, как легко

усмотреть, чем поэзия более поэзия, тем она оторваннее от естественной дикции, от естественных интонаций, диктуемых только смыслом. Поэт создает свой мир уже ритмически претворенных интонаций, которые только стоят в каком то отношении к естественным, но с ними вовсе не желают совпадать. Совершенно, как в живописи есть и может быть элемент „сходства с природой“, но всегда в известной ритмической идеализации, иначе мы получим искусство крайнего, тоже примитивного натурализма. Всякий уклон поэзии к рабскому следованию естественной мелодии речи есть прозаизм. Напомню, что стих всегда соорился с естественной речью, начиная с древности, когда даже естественная акцентировка слов сдавалась под напором эвритмии, искусства стиха. Русская поэзия имеет то естественное сходство с натурализмом, что она по крайней мере не деформирует естественных акцентов, а только интонации. Вот эту-то самодвлеющую, автономную мелодию стиха должен указать поэт.

Всем известно рядовое следствие из этой незафиксированности искусственного мелоса стиха. Кто не наблюдал, что сами поэты читают свои стихи совершенно иначе, чем присяжные декламаторы или актеры? Разница очень проста: поэт вообще склонен к специфическому, автономному мелосу речи, независимо от естественных интонаций, а только пользующемуся ими для своих целей, — он склонен к „напевности“. Вспомним чтение Бальмонта, вообще наших символистов, нарочитую напевность И. Северянина, мелодии Блока и Белого. Вспомним, что Пушкин, по свидетельству биографов, тоже напевно читал свои стихи, еще более яркий и типичный пример Добролюбова, который доходил до идеи записи интонаций стиха. В этой напевности центр тяжести — выявление ритма, эвфоническая претворенность интонаций, часто не считающаяся с естественными оттенками. Декламатор, напротив, стремится приблизить стих к „естественной“ интонации, только придавая звуку более яркий тембр, как бы „прикрашивая“ естественную речь. Он нередко совершенно разрушает ритм стиха, желая придать произносимому большую экспрессию. Здесь соотношение приблизительно такое же, как между „прикрашенной натурой“ натуралистической живописи и картиной художника с ритмической композицией. Декламаторы считают, что поэты читают стихи плохо и технически несовершенно. Поэты, наоборот, обычно не соглашаются с интерпретацией декламатора. Публика, всегда склонная к натурализму, обычно на стороне декламатора, тем более что наслаждение тонкими нюансами мелодии стиха несравненно недоступнее, чем переживание общих всем людям эмоциональных аффектов естественной экспрессии.

Высказанные нами уже ранее общие положения эвритмии в самом широком значении слова позволяют приблизиться к тонкой и сложной задаче осознания строения стиха и его сущности.

Прежде всего тут мы имеем использование всех звуковых ресурсов речи. В прозе дело шло об умышленном нивелировании некоторых музыкальных впечатлений речи (от метра, от динамики)—о переводе их в равномерно-беспорядочные восприятия, и об игнорировании других (напр., гласностей). В стихе как раз наоборот: поэт должен ритмически претворить максимальное количество звуковых элементов—метры, динамизмы гласностей и (бессознательно для поэта) интонации. Чем более элементов претворено, тем совершеннее стих. Это и есть сущность всякого стиха—не только в его настоящем и прошедшем, но и в его будущем. Все возможные и все явленные формы стиха суть не более как различные „привычные методы“ этого претворения.

Первое, что мы встречаем, это ритмическое претворение естественной метродинамики речи. Чередование ударных (более динамичных и обычно более длинных) слогов с неударными, свойственное всякой речи, упорядочивается. Прimitивнейшая форма этого упорядочения—установление „метродинамических аналогов“,—групп—из главного счетного момента, окруженного соподчиненными ему (неударными), которые делают временную последовательность на отдельности, приблизительно равные по длине.

Главный слог вовсе не обязательно самый ударный, а лишь мысленно выделяемый, как счетное начало, как „раз“ мысленного подсознательного счета. На нем может быть даже пауза, т.-е. отсутствие звука. Самое начало этого счета, т.-е. начало группы, естественно потому приурочивать к этому главному слогу, к *ictus* группы. Хорошо, если *ictus* совпадает с ударным слогом; всегда не хорошо, если он совпадает с неударным, ибо на нем тогда делается невольное ударение (способы его избежать указаны далее). Совпадение слабых частей группы (не акцентированных) с ударными выносится лучше, ибо размер динамического ударения может быть в речи всегда ступенчат.

Примечание. Счетность времени—главная функция основного метра. В сущности этот счет идет почти независимо от накладываемой на него речи (так же как в музыке мелодия идет самостоятельно от счета: „синкопы“ и проч.). Мы мыслим счет, как некую временную упорядоченность, на которую мы проектируем речь, при чем довольно часто элементы речи в своей метрической структуре независимы от этого воображаемого счета, координирующего всю речь. Этот счет ведется по ровным (психологически, что не всегда есть ровность физическая) единицам. Потому мы в праве классифицировать группы на двудольные, трехдольные, четырехдольные и т. д., смотря по „удобству“.

Этим все временное протяжение стиха разбивается как бы на вехи, по которым память и сознание скользит легче, чем по аморфному протяжению прозы. Тут явно психическая „экономия“: всякий знает, что „метрованная“ речь легче запоминается, стало быть легче проникает в сознание, следовательно, эвритмия тем са-

мым частично выполнена. Этим приблизительно равным по протяженности элементам, которые сознание ясно воспринимает как аналогичные метродинамической плоскости, я усвою наименование счетных метродинамических групп ¹⁾, не желая именовать их „стопами“, ибо этот последний термин имеет одновременно более узкое и более широкое значение.

Стопа имеет более специфическое техническое значение; в частности стопы не бывают более чем 5-тигласные (дохмий), метродинамич. группы же не ограничены ничем. Затем метод „различения стоп“, как увидим далее, существенно отличается от такового же в метродин. группах и сильно засорен ненужными традициями, сложной терминологией и схоластикой. В стопе нет (до сих пор) различий метрических слагающих (длины) от динамических (силы) — в м. д. группе таковые различия мною приводятся, как очень существенные. Самое же важное отличие то, что в метродин. группы счетность единиц связана только со временем, тогда как в стопе она совпадала с понятием „слога“. В этом основное неудобство понятия „стоп“, ибо они лишают возможности учитывать и рассматривать совершенно реальные факты неравенства в слогов в стихе, страшно суживая этим истинную метродинамику стиха.

На самом деле основная метродинамическая сеть, как простая счетность, почти вся изометрична, почти вся составлена из равных длительностей. Эти счетные моменты примыкают к течению речи, как некоторая координата, и на ее фоне возможны самые различные вариации и реальных, звучащих метров. При совершенно одинаковых отношениях и форме метрической реальной фигуры она воспринимается нами по-разному, смотря по тому, где расположены „мыслимые“ упоры счета.

Совершенно аналогичные явления и в музыке, где мы начальный тяжелый (сильный) момент такта мыслим отдельно от акцента, часто он значительно уступает по силе акцентированным „sforzando“ на „не сильных“ частях; в то же время музыкальный смысл фразы совершенно меняется, если сменить подобное sforzando за „главный“ акцентированный момент ²⁾.

Проблема упорядоченности требует, чтобы метродинамические группы появлялись сразу не менее, как по две. Иначе мы и не

¹⁾ В музыке эти группы вполне соответствуют тактам.

²⁾ На „главный“ момент может даже не падать никакого звука и в музыке, и в поэзии: он только мыслится, как воображаемый звук, как пункт отсчета. Но подобные паузы, как и в музыке, не должны быть систематическими, иначе они „сбивают счет“ и нарушают функцию метродинамических групп. В стихе это более важно, чем в музыке, ибо в последней существуют многоголосие и гармония, способные „поддерживать счет“, когда мелодия его прихотливо изменяет. Например:

Когда не в шутку занемог.

The image shows a line of text with metrical notation. Above the text, there are vertical lines indicating accents. Underneath, there are horizontal lines and dots representing the rhythmic structure. At the end of the line, there is a box containing the letters "NB".

NB означена пауза на сильной части.

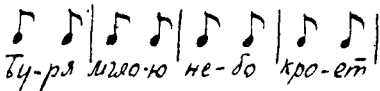
осознаем ее как группу, ибо, чтобы в нас было восприятие „группы“, надо иметь не менее трех главных акцентов, сильных или тяжелых частей, чтобы емкость групп и их изометризм были усмотрены (обычно они появляются в гораздо большем числе).

Итак, метродинамическая группа есть промежуток между двумя счетными моментами речи (ictu'sами), иногда (чаще) смежаемыми акцентами речи, реже просто подразумеваемыми, как мысленный счет. Эти группы (на чертеже я их разделял вертикальными „тактовыми“ чертами) вообще приблизительно, точнее „психологически“ равны по емкости. Внутри них есть свой внутренний счет более второстепенных моментов речи — неударных слогов или вообще звуков. Каждая группа заключает в себе свой счет, так что мы можем различать группы двудольные, трехдольные и т. д. до любого числа долей. Обычно наблюдается (как и в музыке), что эта „дольность“ очень устойчива, напр., раз появившаяся „двудольность“ сохраняется чуть ли не во время всего произведения. Так особенно часто бывает в классических произведениях. Но встречаются группы с переменной дольностью, при сохранении изометрии самых групп.

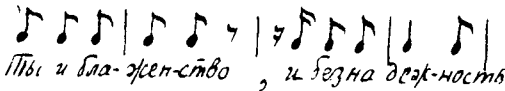
Примеры (в них я прибегаю к мензуральным нотным знакам для большей точности М.-динам. группы вертикальными чертами):

А. Метродинамическ. группы с постоянной внутрен. „дольностью“.

1) Двудольные,



2) трехдольные,

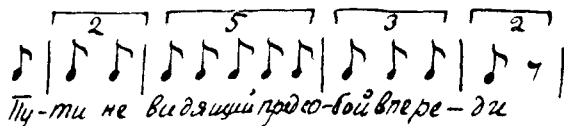


3) 4-хдольные.



В. Группы с переменной дольностью.

1) Дольность меняется от 1 до 5 по метродинам. группу.



2) Сложная периодичность (подгруппы).



3) То же, представленное проще в виде 2-х 8-мидольных групп.



Но всегда лучше стремиться осознать стих путем его введения в наиболее простую основную сеть. Многие стихи допускают различные методы такого включения, нередко сильно меняющие их колорит. Внутри изометрической группы вообще можно поместить любое число „слов“; некоторые временные промежутки заполняются паузами. (Прим. № 2.) Метрическая сеть имеет возможность проектировать на себя самые причудливые контуры стиха, изменяя счет внутренних делений основного метра.

Уклонения от изометричности встречаются редко и всегда почти могут быть приведены к изометрии, но более крупных групп. Это как бы очень многодольные группы, которые для счетного удобства лучше разбить на более простые „подгруппы“. Такие крупные группы редко бывают изолированными, обычно, напротив, обнаруживают склонность к многократному повторению, облегчающему осознание их закономерности. Они могут быть очень сложны, но, впрочем, часто то же можно представить и проще. (См. последние два примера).

Внутренний распорядок группы первого порядка, как уже сказано, может быть весьма разнообразен. Это одно отличает ее от „стопы“. Мы можем вообразить внутри группы любое разнообразие метродинамики, вкованной в устойчивую изохронность самих групп. На деле, однако, отсутствие способов записать сколь угодно сложных метродинамических профилей обрекло поэзию на очень большую (сравнительно) простоту содержимого групп. Чаще всего представляется, что группы обращаются именно в „стопы“ определенных типов, при чем самая смена типов очень ничтожна: обычно стих пишется стопами одинаковыми или почти одинаковыми. Только новая поэзия стала (очень робко) отступать от гомотипности стопосложения. Поэты лишены возможности фиксировать более изысканные метродинамические типы—все возможное тут разнообразие обычно достигается агогическими нюансами и другими, чисто-импровизационными приемами, меняющими метродинамическое содержание стиха от одного исполнителя к другому.

В классическом стихе и в огромном большинстве современной поэзии основные изометрические группы носят устойчивый характер.

Почти вся поэзия есть сплошной пример этой изумительной устойчивости. Целые поэмы написаны „одним размером“. Помимо чисто-технических причин, о которых я уже говорил и которые извиняют это однообразие в поэтах¹⁾, есть еще некоторые обстоятельства, так или иначе смягчающие картину получаемой ритмической однотонности.

Прежде всего эстетический потенциал метродинамической группы, как таковой, очень невелик, близок к нейтральности. Это простой „modus orientandi“, способ счетности временных расходяний. Оттого он сравнительно мало „надоедает“ и поддерживает многократные повторения (то же и в музыке). Кроме того, это в сущности—только „фон отсчета“, по которому проектируются иные и очень разнообразные явления стиха: реальные длительности, интонационные профили, идеографические образы и эвфония гласностей. Они как бы раскрашивают первоначальное однообразное существо метродинамических групп и наполняют его разнообразным содержанием, заставляющим забыть об однообразии явления. Так и в музыке мелодический узор скрадывает гомотипию метрической структуры. Далее экспрессивные оттенки позволяют иногда отступать от полной изометричности, заставляя делать группы хронометрически неравными, а лишь подобными. II, наконец,—и это, пожалуй, самое важное,—на деле, в реальном звучащем образе стиха слишком редко встречается точная изометрия. Это почти всегда—обман схоластической теории, предвзято исходившей из постулата тождества отдельных „стопных“ образований и равнодлительности слогов.

Эвфонический, эвритмический стих почти всегда может быть уличен в том или ином отклонении от изометрии. Чаще всего это минимальные нюансы „темпа“, заставляющие чувствовать метрические аналогии, но лишаящие их временного тождества. Есть глубокая и таинственная разница между этими нюансами „темпа“ и различиями самого метра. В поэзии, как и в музыке, одна и та же метрическая фигура может повториться либо как замедление (или ускорение) того же метра, либо как новый, более медленный метр (или ускоренный). В первом случае испытывается чувство, будто стих (или музыка) своим экспрессивным течением как бы ускоряет или замедляет самое течение времени, заколдовывает его. Явленный в этой деформации метра Ритм есть подлинное заклинание времени. В другом случае никакого заклинания нет: просто является новая метрическая фигура, новая емкость на смену прежней. Новый метр просто „арифметически“ выражается в долях прежнего.

И в музыке точная изометрия приводит к нежелательной „метрономичности“ исполнения. Ритмическое чувство исполнителя каждый раз показывает, насколько надо исказить метр, чтобы

¹⁾ Оно для осознавшего это так же остро чувствуется, как для просвещенного музыканта—утомительность одного размера в танцевальной музыке.


осуществить ритм, не выносящий полного однообразия. В исполнении самое важное—не изометрия групп, а умение искать аналогичность их, несмотря на их различие в других отношениях, и этим облегчить восприятие, всегда следящее за аналогами.


Внутренний реальный мир метродинамической группы (помимо ее „счетности“) всегда (даже в самом классическом стихе) достаточно разнообразен. Даже те стихи, которые писаны классическими „размерами“, на проверку оказываются всегда состоящими из метродинамических групп очень разного смысла. Я не говорю тут об уже принятых в теории стиха всевозможных явлениях „гипостазирования“ одних стоп иными и подобных вещах. Здесь дело гораздо серьезнее и на это до сих пор слишком мало обращали внимания. Я здесь хочу сказать о самом больном, на мой взгляд, месте теории стиха, в том виде, как она поныне существовала. В этой области настоящее засилье терминологии, которая не уясняет, а запутывает предмет, которая взята по наследству от иных, чуждых нам языков, и притом взята во всем своем примитивном схоластизме. Та терминология, которая принята в теории стиха и начиная с номенклатур типов стоп, нигде не годится с точки зрения нашей задачи осознания музыки речи. Не годится она потому, что 1) одним термином постоянно об'единяет самые различные явления, 2) потому, что разными терминами называет сплошь и рядом одно и то же явление, наконец, 3), потому, что она вообще не делает никакого различия между динамикой и метрикой, и 4) потому, что она молчаливо и необоснованно признает метрическое равенство слогов, чего на деле не наблюдается.

Все эти качества донельзя запутали область стиха и, несомненно, связали поэтов в свободе их творчества.

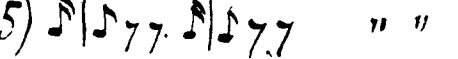
Типы стоп, принятые в теории стиха, дают только один акцентный контур строения группы, но совершенно не касаются очень существенного вопроса об истинной метрической его структуре. Если мы обратимся к музыкальным знакоположениям, более четким и определенным, то заметим, напр., что след. метрические фигуры:

1)  (3^хдольн.)

2)  (2^хдольн.)

3)  (4^хдольн.)

4)  " "


5)  " "


ничего между собой не имеющие общего ни по метродинамической структуре, ни по эмоции, ими излучаемой, будут наименованы все ямба и, так же как все фигуры:

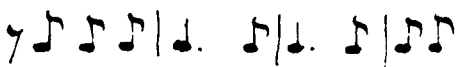
1) ♩ | ♩ | (3-дольн.)
 2) ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | (2^х-дольн.)
 3) ♩ . | ♩ . | (4^х-дольн.)
 4) ♩ ♩ | ♩ ♩ | (3^х-дольн.
 синкопированный)
 5) ♩ ♩ 7 | ♩ ♩ 7 | (2^х-дольн.)

хорееми. Достаточно сравнить, напр. ямбы (1) с (4), чтобы понять, как этот „ямб“ мало выражает существенного в явлении. Уравновешенный, спокойный контур фигуры (1) объединен одним термином с энергическим, заостренным „готическим“ метром (4) или синкопированный профиль „хорея“ (4) (стр. 137) с совершенно непохожим на него метром (5).

Но этого мало. Указанный недостаток главным образом происходит от неучета метрических длительностей. Нельзя сказать, чтобы это было „для поэзии“ неважно. Достаточно сравнить три метрических типа произнесения


 Для бе-ре-гов от-гуз-ны дальн^{ой}


 для бе-ре-гов от-гуз-ны дальн^{ой}


 . Для бе ре-гов от-гу-зны дальн^{ой}

чтобы почувствовать огромную разницу впечатления. Первый тип дает картину величественного, глубокого течения; второй — что-то

сухое, отвлеченное, а в несколько скором темпе—легкомысленно-игривое, поспешное. Ведь термин „ямб“ не предопределяет никакого метрического абсолютного содержания.

По этим не исчерпывается недостаток терминологии. Нетрудно усмотреть, что хорей (1) (стр. 136) и ямб (1) (стр. 137) по-настоящему ничем друг от друга не отличаются, только существованием специального „затакта“ во втором примере. Но ведь это уже потому не имеет значения, что стопы не конгруэнтны со словами, и грани слов не суть грани стоп. Несомненно, что есть разница впечатления от ямба и хорей; но нетрудно выяснить, что эта разница эмоционально обусловлена главным образом преобладанием в стихе „хорейческих“ или „ямбических“ слов, т. е. проблемой распределения слов по метру, а не самим в себе метром, и еще общим профилем мелодии, ее тематическим обликом, а еще в большей степени темпом и типом истинной метрической „дольности“ групп. Человеку с развитым слухом ясно, что ямбы типичны, когда они трехдольны, т. е. когда сильная часть—одновременно и долгая; напротив, хорей типичны, когда они двудольны, и различие сильной части от слабой—только в динамике. Типичные ямбы—медлительны, типичные хорей—скоры. То же и в других случаях.

Итак, эта терминология и узка и распылчата одновременно, почему я считаю лучшим ее избегать, употребляя ее термины только в исключительных случаях, когда никаких разнотолкований прозвонить не может. Сказанное о ямбе и хорее с еще большими основаниями прилагается и к иным „типам“ стопосложения.

Анализ показывает, что в живом стихе мы имеем на деле огромное разнообразие метродинамических контуров внутри изометрических групп. самого простого примера достаточно для демонстрации этого. Это разнообразие и есть противовес тому однообразию самого временного содержания групп, которое, не компенсируясь ничем, скоро бы стало элементом аритмии, как вызывающее утомление.

Одно ясно,—что вполне изометрично никто никогда ни одного стиха не скажет. Будет изменения метрического содержания отдельных „ямбов“, „хореев“ и проч. Но остается неопределенность. Я написал приведенные выше (стр. 137) примеры в одной схеме метра. Но можно написать и иначе. Каждый стих способен быть „метрически“ точно написанным тысячу разных способов. Иногда такие различия естественно входят в импровизационную область, всецело и неминуемо предоставленную творцом и исполнителем, его фантазии, его интуиции. Но не всегда это так просто. Иногда необходимо от автора получить точное указание метрических фигур стиха, иначе разночтение слишком интенсивно, импровизационная область захлестывает само творчество. Вот тут и выступает важность для поэта проблемы записи, как единственного способа соблюсти свой творческий образ в неприкосновенности и одно-

временно дать возможность быть метрически более гибким. Если бы Пушкин непременно хотел, чтобы его стих

„Для берегов отчизны дальней“

исполнялся именно одним из вышенаписанных (стр. 137) образцов, то он никоим образом не мог бы передать это простой записью слов стиха. Тут необходимо „мензуральное письмо“, к которому идет поэзия теперь, как тысячу лет тому назад пришла музыка.

Все то, что именуется „гипостазией“, липометрией, каталектикой и проч.—замена одних стоп другими в течение стиха—в огромном большинстве есть именно явление разнообразия метрического содержания метродинамической группы или группы ¹⁾. Эти явления необычайно многочисленны и точно выражаются, как мы их тут писали, только нотной мензуральной грамотой. При этом всплывает на вид еще один промах классической теории—именно игнорирование ею возможности метродинамических групп, в которых на сильной части — пауза, отсутствие „звука“ ²⁾. Гипостазирование пиррихическими стопами обычно есть именно такого рода явление (см. выше стр. 132, выноска NB), и пиррихий вовсе не пиррихий, а неявленный дактиль—| (') — | без звука на первом месте.

Нетрудно удостовериться в качестве итога, что:

1) Многообразие возможных форм метродинамических содержимых в группах так велико, что номенклатура тут беспомощна и бесполезна.

2) Все явления, отмеченные теоретиками стиха, разные гипостазирования, липометрия и др.—все это слишком мало исчерпывает и самые явления, и дальнейшие в них возможности.

3) Что изображение метродинамической структуры мензуральными записями единственно может дать настоящую и полную картину звукового образа явлений и положить основание к их истинному научному и художественному изучению ³⁾.

Поэтому я все не хочу вдаваться тут в детальный анализ. Он ненужен и вреден. Все равно всего не пересчитаешь, что

¹⁾ Что сущность „гипостазы“ есть всегда некое изменение длительностей и ударностей, перераспределение их внутри такта — группы — для всякого музыканта очень ясно. Во все не „ударные слоги заменяются неударными“, а вся фигура слова смещается по отношению к м. д. сети, чтобы на ictus сети не попало ударение.

²⁾ Вообще игнорировались паузы как промежутки беззвучия, и связи звука одной группы с предыдущим звуком предшествующей группы.

³⁾ В существующей теории метра изучается не реальный стих, а какое-то схоластическое измышление по поводу стиха, не существующее и ничего общего со стихом не имеющее.

тут есть, как нельзя в музыке счесть всех возможных фигураций ¹⁾. Я хотел только указать на несколько явлений, которые, по крайней мере по отношению к прошлому поэзии представляются мне закономерными, и дать некоторые простейшие „рецепты“ распределения истинных звуков по метродинамической сети.

1) Прежде всего в классическом стихе наблюдается обычно довольно точная изометричность групп, точнее—их равномерность (временная).

2) Окончание стиха обычно сопровождается либо изменением „полноты“, либо растяжением метродинамической группы (на рис. отмечено NB):

NB

Мой дядя са мых честных правил, когда не в шу...

NB

На лежки-е хлопья ле-тают и беззвучную пе...

либо появлением значительных пауз, нередко включающих в себе целую группу.

Из не-ви-дан-но-го сна

3) Эти конечные растяжения и остановки можно включить в изометрическую схему, прибегнув к одному из способов:

а) или сокращается длительность последней группы стиха, чтобы дать место вступлению начала, которое иногда тоже сокращается (NB):

NB

Для бе-ре-гов от-гуз-ных дальних ты по-ки...

¹⁾ Только музыканты этим и не занимаются, а теоретики поэзии занялись и с серьезным видом.

б) или прибавляется лишний „такт“ (NB):



Во всяком случае сохранение изометрии лучше, ибо придает всему отрывку колорит большой эвфоничности¹⁾. Перебой более многодольными группами имеют вид метрических диссонансов, как в начальном примере.

4) Далее — ударные слоги слов всегда лучше подгонять к сильным частям групп (к ictus'ам). Напротив, неударные в целях неискажения облика слов, даже если на них падает „стопное“ ударение, лучше снимать с него, заменяя паузой (NB):



или связью с предыдущим звуком (NB):



или даже менять метрический тип.

5) Фигуры трех- и четырехдольные с большим метрическим преобладанием ictus'а имеют обычно спокойный, созерцательный характер, особенно триольный размер (рис. на стр. 136 № 1, 3) и потому подходят для стиховых элементов подобных настроений. Напротив, размер двудольный без метрического перевеса ictus'а имеет эмоцию бодрую, стремительную. Он более свойственен быстрым темпам. Медленные двудольные почти невозможны из-за того, что неударным слогам несвойственно долго длиться. Размер готический (см. рис. на стр. 136 № 4), преимущественно годный для ямбов (из-за связан-

¹⁾ Сюда относится проблема музыкального осознания явления „анакрузы“. Анакруза всегда развивается за счет предыдущей метр. группы. Если надо, то для изометрии прибавляется особый такт—пауза или часть такта.

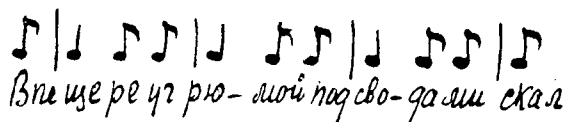
ности краткого звука с последующим), носит в себе эмоцию движения, скакания, смятения.



Медленные хорей — почти всегда трехдольны или четырехдольны (рис. II В 4).

При распределении стиха по точному метродинамическому профилю всегда полезно иметь в виду, что метры четные (2, 4 и т. д.) всегда имеют колорит более бодрый, подвижный; напротив, трехдольные и пятидольные — нечетные — имеют обычно оттенок спокойный, величественный, часто смягченный, нежный. Это ясно уже из рассмотрения типов ямбических и хорейских, но, пожалуй, это еще рельефнее в размерах трехсложных.

На нижеследующих примерах ясно, как совершенно меняется стиль и тон, если мы прочтем стихотворение на 2 или на 3 счета,



и ясно, что последнее неудачно. И дело тут не в относительном сокращении длительностей неударных во втором случае. Ибо если мы сократим их еще больше, но дадим трехдольный размер всему,



то получится опять эвритмия

6) Разнообразие метрических профилей всегда желательно, если оно не переходит в пестроту. Последний пример

выиграет, если слишком яркую и потому быстро приедающуюся фигуру в середине заменить иной



7) Очень длинные слова, в которых нежелательно делать „ложное ударение“, происходящее от попадания части слова на *ictus* группы, лучше распределить так, чтобы ни один неударный слог не пришелся на *ictus*, для чего иногда можно „связать“ часть длительностей с предыдущими группами (см. выше третий пример на стр. 141—„Тиха украинская ночь“).

(В этом примере таким способом избегнуто ложное ударение на „ская“, и получился метрический синкопированный акцент на „ин“. Нетрудно видеть, что при естественно-эвфоничном произнесении именно так и будет поступлено.)

Вряд ли стоит замечать, что стих, строго составленный из одноименных „стоп“ и изометричный, производит *самое удручающее впечатление*. Такие примеры вряд ли легко отыскать в поэзии, но в любительских стихах они встречаются нередко.

Эвритмия (метрическая эвфония в данном случае) в поэзии достигается преимущественно¹) следующими методами (здесь я резюмирую вкратце разбросанные методы-рецепты предыдущего изложения):

1) Изометричность групп, облегчающая мысленный счет времени и нарушаемая лишь экспрессивными агогическими нюансами (ускорением, постигаемым, как некое ускорение самого течения времени—„метрагогия“). Эти группы при своем малом собственном эстетическом потенциале способны выдерживать—при разнообразии внутренней структуры—очень длительные повторности, как такты в музыке.

2) Разнообразие внутреннего строения групп, подчиненное общим ритмическим законам—аналогии и контраста. Это ведет к гетеротипии так наз. „стоп“, или, в нашей терминологии,—к гетеротипии реальной метродинамики внутри самой группы.

3) Соответствие метродинамической структуры группы с эмоциональным содержанием („экспрессия размера“ см. далее).

4) Известная мера в метрических диссонах. Всякое сопоставление слишком скорых слогов со слишком долгими, слишком быстрые смены групп скорых на группы долгие—все это нарушает и естественность (что не так важно в стихе), а главное—эвфонию. В строгом стихе различие долгих от кратких колеблется всего в размерах 3—4 счетных единиц, т.е. самый долгий максимум в 4 раза длиннее самого короткого минимума. Отдельные эпизоды могут составлять исключения, но длительного существования, многих повторений под ряд такие метрические диссоны не выдерживают.

¹ Но ни в каком случае не „обязательно“.

Специфическая „экспрессия метра“ составляет очень важную область стиха. Метродинамический профиль имеет свою эмоциографию, отчасти уже затронутую нами в главе об общей эмоциографии звуков речи. Я настаиваю тут на полной адекватности экспрессии метра в речи и экспрессии метра в музыке. Это—совершенно одно явление.

В этой области надо прежде всего отличать границы „тематических фигур“ мелодии. Это далеко не всегда „слова“—тематические фигуры часто совпадают со словами, но слишком часты и несовпадения, когда несколько слов образуют одну тему. Тематическая фраза-фигура есть некоторая интонационная мелодическая связанность, которую мы пока рассматриваем в чисто-динамометрическом аспекте, отвлекаясь от интонаций. Это—не связанность звукового исполнения, не слиянность звуков между собой, ибо и в музыке могут быть фразы или фигуры, взятые *staccato*, отрывисто, и тем не менее „целостные“ во впечатлении.

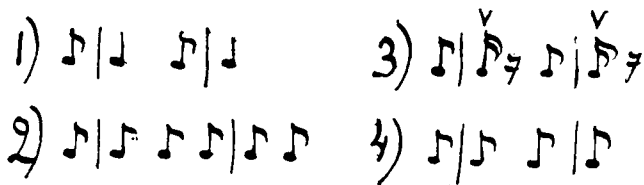
Характерным в тематической фразе является своеобразное тяготение к определенному моменту ее, совпадающему с *ictus*'ом метродинамической группы. Наиболее полная форма тематической фразы состоит из звуков, предшествующих *ictus*'у, тяготеющих до него, самого *ictus*'а и звуков, последующих за ним. Динамический профиль такой полной темы имеет вид волны, сначала поднимающейся, потом опускающейся. Этот полный вид темы соответствует наиболее полному, обычно спокойному эмоциональному содержанию. Всякое нарушение этой формы в сторону ли нарушения ее симметрии, в сторону ли отсутствия некоторых частей придает эмоциональному содержанию тот или иной специфический оттенок.

Форма динамического профиля гораздо более адекватна сущности эмоции звукового образа, чем включенные в этот профиль различные слоговые схемы. Не так важно, будут ли там хорейские или ямбические типы, сколько распределение в них динамизма. Присутствие пред-*ict*'овых звуков, равно как и после-*ict*'овых придает особые эмоциональные оттенки метру. Чем больше звуков после *ictus*'а и до него, чем „пышнее“ в звуковом отношении динамическая волна, тем мягче впечатление от темы. Типы установленных стоп дают некоторый абрис классификации тем фраз, но очень недостаточный,—гораздо лучше соединить в классификации признаки распределения динамизма по теме с признаком количества слогов в теме и с признаком метрической сложности группы (ее двудольностью, трехдольностью и т. п.).

Нормальный ямб, напр. (рис. № 1), с динамическим спуском после акцента на ударном слого и с явным трехдольным размером тематически¹⁾ ближе к нормальному амфибрахию (рис. № 2),

¹⁾ И эмоционально.

чем к аноморфическому ямбу без после-ict'овых звуков и двудольному (рис. № 3).



Тут я привожу важнейшие типы тем, с их описательной эмоциографией, к которой интонация прибавляет еще свои оттенки.

1) В медленном темпе — равнодушие, повествование, в быстром — встревоженность, легкий бег (типичный хорей).

2) Маловыразительная эмоция и размер неупотребителен в реальности.

3) В медл. темпе — спокойствие, величие (медл. хорей) [интонационно обычно деформируется в (11)], в быстром — скачка, встревоженный, стремительный бег.

4) В медленном т. — величественная плавность, мягкость [мягче, чем (3)]. В быстром — еще более острое ощущение скачки, тревоги.

5) Решительная, твердость.

6) Тоже, но мягче, округлее.

7) Мужественная, эпическая эмоция.

8) Трагическая, повествовательная (балладический размер).

9) В медл. темпе — торжественность; в быстром — веселый бег, пляска = радостная эмоция.

10) Тоже — мягче.

11) Шествие, решительность, в медлен. т. — мрачность

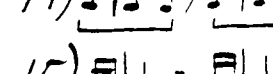
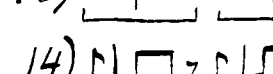
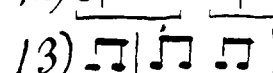
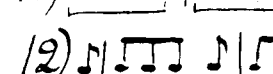
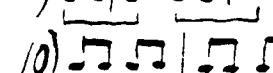
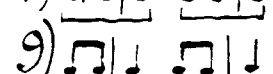
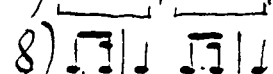
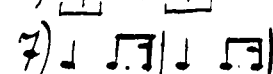
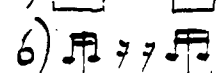
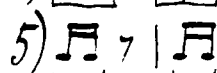
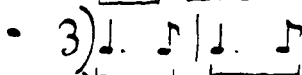
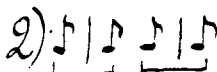
12) Спокойная, нежная эмоция.

13) Подобна (9), но гораздо мягче.

14) Угроза, восклицание.

15) Очень твердая, ре-

А. Двудольные 1)



1) Величествен. плавность—в медл. темпе. Мягко - радостное настроение—в быстром.

2) Очень мягкая, плавная фигура (типичны я м б).

3) Оттенок некоторого волнения, движения.

4) Тоже балладический размер, подобный (8) (рис. А).

5) Тоже, но более бес- покойный.

6) Твердый, эпический размер (типичн. да к тиль).

7) Редкий размер, с метрическим центром на втором звуке, употребляется в словах с развитыми полугласн. (выткан- ный)

8) Настойчивая неж- ность.

9) Решительность, от- вага (ритм мазурки).

В Трехдольные

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

8)

9)

С Пятидольные

1) Неспкойная, тре- вожная эмоция.

2) Тоже, еще резче от прерывистости звуков.

3) Подобна (5) из В, но еще более беспо- койная.

4) Настойчивая тре- вога.

1)

2)

3)

4)

Разделение одного слова между темами не встречается, так что надо считать, что тема всегда либо заключает одно слово, либо несколько, но не дробит слова.

Возможность разных соотношений между разными темами в одном метрическом типе и разных словесных типов в сходных темах составляет один из важнейших ритмических ресурсов стиха. Тут опять царят основные ритмические законы: последова- тельности одинаковых слишком четких и ярких тем так же уто- мительны, как и наборы гомотипных (напр., сплошь ямбических) слов. И обратно: чрезмерная пестрота тем или словных типов утомляет как дисфония. Гармоническое соединение—звфонический (эвметрический) стих получается, если поэт умело сочетает эле-

менты различий с элементами сходств. В величайших произведениях обычно наблюдается такое явление, что всякие два метрические аналога чем-нибудь разнятся—всякие метрические различия имеют нечто общее. Эта игра различий и сходств в их эвритмии и составляет тайну интуиции прекрасного.

Темы обнаруживают способность к безграничному разнообразию метризаций и своих метрических схем, которые пока только минимально использованы в поэзии. Приводить эти схемы бесполезно и нелепо вследствие их разнообразия, но уже приведенные мною примеры показывают, какой необъятный мир кроется в схематических наименованиях типов стопосложения,—мир, настоятельно ждущий осознания.

Темы являют собой образования, уже более заметные на эстетическом горизонте, чем основная „метродинамическая сеть“, чем „группы“. Слишком яркие темы с резкими метрическими различиями, как говорят, „резко ритмованные“, не выдерживают частых повторений, требуют отдыха на иных, более спокойных—аналоги тут должны встречаться реже. В каждой теме включено напряжение эстетического ожидания, либо контраста, либо возвращения аналога, ей соответствующего. Это ожидание постигается полностью только интуитивно и лишь частично—анализом свойств темы. Для чуткой интуиции эти ожидания так ясны и неминуемы, что, действительно, можно сказать, начальные звуки стиха уже обуславливают, предрешают все его остальное течение, в начале потенциально заключено все произведение. Это не гипербола, а подлинный факт, наблюдающийся в лучших композициях и основанный на существовании неисчислимо сложных систем эстетических ожиданий, вызываемых разными слагающими хотя бы одной темы. Эта сложная сеть ожиданий очень тесно определяет все последующее, и самая сложность ее стоит в прямой зависимости от „содержательности“ начала. Все это делается еще более ясным, если вспомним, что мы пока, говоря о темах, намеренно оставили в стороне богатейший интонационный мир тем, о котором речь впереди и наличие которого еще усложняет систему эстетических ожиданий.

• Метродинамические группировки высших порядков до известной степени аналогичны уже рассмотренным. Отчасти мы о них уже говорили выше.

Существенно счетный, дальнейший аналог метродинамической группы есть „группа групп“ или группа второго порядка обычно приблизительно совпадающая со стихом или с цезурной группой. В ней есть тоже свой *ictus*, сильная часть—сильная группа, если угодно, и несколько слабых. Группы второго порядка могут быть тоже двух, трех и более долгие.

Интересно, что в этих группах далеко не так часто точно выпол

няется изометрия ¹⁾. Часты случаи смены двухдольностей трехдольностями и т. п. Но и в этих сменах должна быть известная упорядоченность, иначе „свобода“ стиха грозит перейти в его отсутствие.

Ictus'ы групп второго порядка, как и в группах простых, элементарных, вовсе не обязаны совпадать с реально максимально ударными моментами. Так же как и там, ictus только ориентируется по этим реальным ударностям, но не рабски им подчинен. Но надо заметить, что здесь нюанс распознавания ictus'а гораздо тоньше и часто даже трудно выполняется. Это по всей вероятности проистекает от того, что основная группа (первого порядка) уже достаточно выполняет метрическую функцию счeтности, и потому нам психологически не нужна тут эта воображаемая счетность более крупных единиц. Но что эти ictus'ы имеются, ясно из того, что мы ощущаем „мерность“ стихов, чего не могло бы быть, если бы не было тех вех, по которым эта мерность меряется. Группы в две-три примитивных группы особенно трудны для распознавания ictus'ов. Легче найти их в более крупных формах, в группах из нескольких групп первого порядка. Очевидно, тут уже появляется психологическое требование новой, более крупной счетности аналогично тому, как мы, напр., считаем единицами, а потом десятками.

Мы можем констатировать почти всегда, что ictus последней группы (такта) стиха падает и на ictus группы второго порядка. Более того, он падает и на ictus всего стиха в целом, ибо стих есть тоже метро-дин. группа высшего порядка (обычно третьего—он составляется из групп второго порядка). Таким образом метрический кульминационный счетный пункт есть конец стиха—последний его ударный слог.

И что это так, нетрудно убедиться, отвлекаясь от смысла стиха и слушая только „музыку реча“ — весь стих, как одно слово. Тогда ясно услышим ударение на последней стопе:

Тихаукраинскаяночь
Илетописьоконченамой
Мойдядясамыхчестныхправил

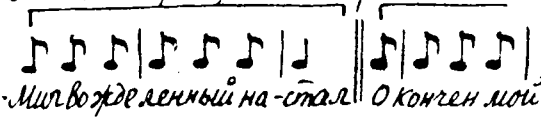
Не трудно найти психологическое объяснение этого. Покуда мы говорим о группах, речь идет только о счете времени, о временной ориентировке восприятия групп. Мы как бы отсчитываем и „откладываем“ их. Ясно, что если мы считаем, напр., парами или тройками, то это „откладывание“, это запоминание всей группы, как некоторой целостности временного протяжения, как некой определенной временной емкости, может произойти не ранее и не позднее того, как мы воспримем все отдельные группы высшей группы, т. е., в конце их последовательности, мы „отложим“ тройку и тогда мысленно или подсознательно скажем—

¹⁾ Наибольшей изометрической устойчивостью обладает основной счетный метр, счет групп-тактов. Подгруппы внутри такта уже обнаруживают способность к изменению своей емкости, что и обуславливает часто метрическое разнообразие стиха, как мы уже видели.

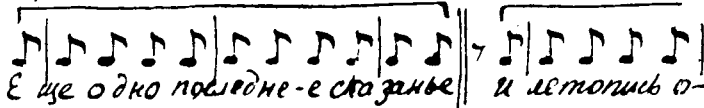
„три“, а не ранее. И ictus высшей группы, который есть такой же акт счета, как и ictus примитивной группы, неминуемо попадет в конец ¹⁾. Это обстоятельство заставляет меня в противоположность обозначению м. д. групп 1-го порядка, где чертой означалось начало счета, обозначать группы 2-го порядка чертой (двойной) в конце их. И эта черта обычно не совпадает с тактовыми делениями.


Примеры:

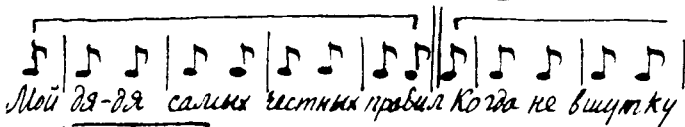

[Двудольный р.
(ямбический)]
Все что ли чутко, все что бренко

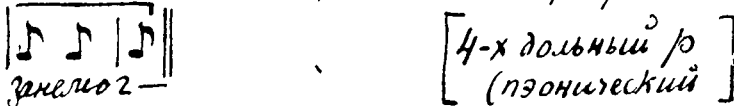

Мил вождь ленный на-стал О конген мой

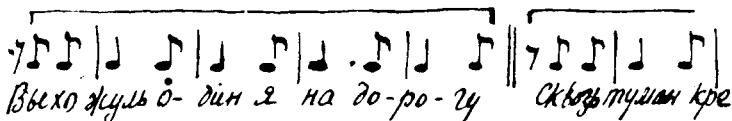

[Трехдольный р.
(анapest.)]
труд многолетный

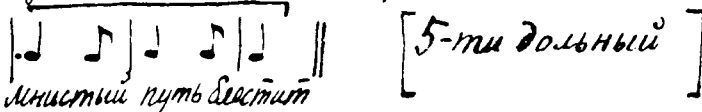

Еще однокоедоне-е сказанье и летопись о-


[Трехдольный р.
(анapest.)]
конгена мо-я


Мой дя-дя салма естныя правил Когда не вшутку


[4-х дольный р.
(пэонический)]
замелог-


Выхо жуль о-дин я на до-ро-гу Сквозь туман кре


[5-ти дольный]
мнистый путь бвастит

¹⁾ В связи с этим находится положение рифмы, подчеркивающей значение этого ictus'a. См. далее о рифме.

Примечание 1. Написание групп высшего порядка, принятое обычно в виде стихов, расположенных строчками, наглядно, но очень произвольно. Тут дело часто обусловлено случайностью. Любая цезурная группа и даже тема может быть вынесена в виде отдельной строчки. При написании строчками обычно предполагают известную паузу после строчки. Но ее лучше и точнее отмечать, как таковую. Обычная манера—выносить в строчки стихи и группировки, завершённые рифмой. Это естественно, тем более что после рифмы делается невольная, импульсивная пауза или агогическое „allargando“ темпа. Что же касается до случаев разделения слов на две строчки, как бы составляющие два отдельных стиха, то это явное недоразумение, основанное на различии органического строения от формы написания—это „строй“ чисто „типографского“ свойства, а не стихотворческого.

На склоны чер-
ных лунных гор (По—Брюсов)
без ущерба для кого бы то ни было можно это написать
„На склоны черных лунных гор“;
при чем для имеющего слух созвучие „чер“ и „гор“ не пропадает, а только займет свое положение не рифмы, а звукового гласностного аналога, чем оно остается (между нами говоря) и в первом случае, ибо от манеры написания и „верстки“ стих не зависит.

Очень часто нарушение изометрии высших групп, смены группы высшего порядка на деле только кажущиеся, ложные, основанные на том, что подразумеваются паузы или метрические центры, заполняющие пространство и восстанавливающие изометрию групп. Эти паузы и центры интуитивно реконструируются при произнесении. С точки зрения эвфонии всегда лучше приводить исполнение к точной изометрии, оставляя детали а экспрессию темпа, напр.:

Так древни мы
Так древен мир
Бег
И лира
Поет нам снег (Блок).

Кажущийся разрыв изометрии в третьем и четвертом стихе естественно восстанавливается; если мы напишем все в мензурных знаках:

Так древни мы, так древен мир бег — и
лира поет нам снег

Стих, как написание, обычно соответствует некоторой временной определенной емкости, так и в данном случае. Уменьшение числа изометрических единиц в стихе всегда указывает либо на замедленное произношение, либо на паузы, либо на то и другое. И лишь в редких случаях он дает новый метрический элемент, и тогда почти всегда повторный и довольно легко учитываемый:

Мы зало-вы на' верх за' книжи - его' уже' нет'

Но все ноги и дни наплыва ют на нас } перед смертью
в тор-

жественный час } и тогда, в духо те, в тесноте

Слишком больно мечтать } о бы-лой красо-

те } и не мочь —

Хотешь встать } и ночь...

при помощи такого детального метрического распределения структура упрощается и очень часто казавшееся не изометричным образование оказывается совершенно квадратным, правильной четной формы, но с паузами, в точности отвечающими эмоции содержания (см. последний пример).

По мере расширения порядка групп четкость их ictus'ов ослабевает. Для осознания счетности стихов (групп 3 порядка) приходится его раскрывать рифмой, которая своим гласностным подобием облегчает бессознательную счетность звуковых явлений¹⁾.

¹⁾ В музыке аналог рифмы не нужен, так как там есть множество способов очень четко отметить счетности групп—каденции разных пород составляют один из распространеннейших способов. Тут вообще несравненно больше ресурсов в виду того, что к услугам автора не одна линия звуков, а и гармония и более тонкие и четкие метрические оттенки.

Еще более крупные образования отмечаются либо группами рифм (напр., классическим „чередованием“ или более сложной группировкой, дающей известный упор счетному сознанию), либо просто некоторой паузой, уже трансметрической, как бы отдыхами счета, которые имеют „свой“ счет. Такими паузами отмечаются обычно строфы, но иногда и отдельные стихи имеют, как мы видели уже, небольшие паузы для отделения их в сознании. Иногда крупные метрические отделы подчеркиваются специфической группировкой основных групп, которая дает концу большой группы как бы некоторый признак, отличающий этот конец от прочего течения метрич. групп. Тут часто наблюдается сокращение стиха, либо его расширение

То, что мы именovali тематической фразой, или темой, было вообще неконгруентно с метродинамич. группой, а как-то проектировалось на счетный план групп и на них „основывалось“. В более крупных образованиях темам аналогичны уже некие синтаксические образования—уже высказанные мысли, формирующиеся в синтаксические отдельности. И они тоже не совпадают с высшими группами, со стихами и со строфами, а проектируются на них и основываются. Как нехорошо (не эфонично, не эвритмично), чтобы все слова конгруировали с темами и размером, так не менее дурно, чтобы все фразы синтаксические совпадали со стихами, хоть иногда надо отступать от этой уравновешенности, строя фразы, выступающие за пределы стиха, или, наоборот, включенные в часть стиха или строфы. Более мелкие синтаксические отдельности обычно укладываются в рамки цезурных разделений. Цезурная группа вполне аналогична теме, но это как бы „тема 2-го порядка“, „тема из тем“, хотя иногда цезурная группа есть даже просто тема (см. ниже пример на стр. 153 строка 1, 4 и др.). Она может быть и несовпадающей с каким-либо цельным синтаксическим образом, как и простая тема быть словом или группой слов. Как „тема из тем“, цезурная группа никогда не дробит слова, но может их соединять в любом количестве ¹⁾. Цезурная группа, как и тема, всегда вызывает эстетическое ожидание повторности — аналога. Эти повторности обычно и имеют место, отмечая своим присутствием некоторые новые метрические грани (или „могут“ их отмечать).

Соединение принципа разнообразия тем, цезурных групп, их взаимного контрастно-аналогического проникновения с известной устойчивостью основного счета—метродинамич групп—составляет одно из основных эвритмических условий, наблюдаемых в первоклассных творениях нижеприводимый пример из Пушкина—одни из бесчисленных, могущих быть приведенными—показывает, какое разнообразие истинного метра скрыто в формулах традиционных „размеров“ и как может варьироваться в своем метродинамическом строении основная метродинамическая, изометриче-

¹⁾ И очень часто дробит так наз. стопы.

ская „счетная“ сеть. Я ограничусь одним примером, чтобы не загромождать книги, но не могу не упомянуть, что подобные анализы чрезвычайно уясняют структуру и понимание музыкально-метрического строения стиха.

Ми-ха у-кра-ин-ско-я но-вь
 Про-зрачно не-бо звез-ды бли-зят
 Сво-ей дре-во-ты пре-воз-можь
 Не хо-чет воз-дух гу-ть тре-пещут
 Среб-рис-тых то-полей ли-сты
 Лу-на спо-кой-но свы-со-ты
 Над бе-лой цер-ко-вью се-я-ет
 И пыш-ные гет-манов са-ды
 И ста-хий за-мок о-за-рвет

В этом примере темы отмечены скобкой —, а цезурные группы скобкой —, группы второго порядка, совпадающие со стихами, вынесены в отдельные строчки. В отрывке в 9 стихов, написанных так наз. „ямбом“, насчитывается типов

Ямбических 4.

Хорейческих двух типов 4.

Анапестических 2.

Дактилических двух типов 4.

Амфибрахических 2-х типов 9.

Пеонических 2-х типов 2.

Семидольных 1.

В этом же примере еще более крупные синтаксические

образования сгруппированы по такой схеме (цифры означают число метродин. групп в каждой фразе).

4. 2+2. 6. | 6. 4+4. 8

NB

И они тоже очень разнотипны, этой разнотипностью увеличивая впечатление разнообразия метра. Тут есть фразы и в $\frac{1}{2}$ стиха (2 единицы) и в целый стих (4 ед.) и в $1\frac{1}{2}$ стиха (6 едн.), и в 2 стиха (8 единиц).

Не менее замечательно, что в пункте, отмеченном NB (слова „чуть трепещет“), находится как раз посередине схемы золотое сечение всего отрывка, состоящего из 36 метр. единиц. Он распадается в этом месте на 2 части в 14 и в 22 метрич. единицы, и в этом же месте находится кульминация интонации (на слове „чуть“—высшая нота и небольшой, но чувствительный агогический акцент).

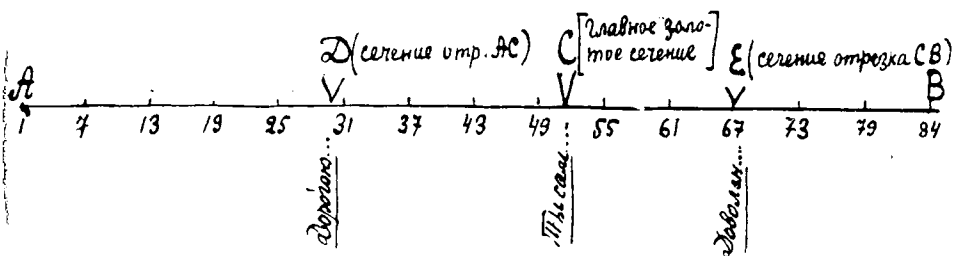
Высшая тектоника стиха, комплект всех элементарных метродинамических форм дает так называемую форму стиха. В формировании этих высших структур участвуют уже не одни метродинамические элементы, но и гласностные, и идеографические в особенности. Эти последние как бы определяют крупные метродинамические грани более четко, нежели то возможно с одними метродинамическими ресурсами (акцентами, паузами, периодизмом). Метродинамические грани высоких порядков уже не в силах отметить одной простой счетностью акцентов и вынуждены отмечаться более яркими элементами: гласностными аналогами в виде рифм, ассонансов, крупными паузами и т. п. Я должен сказать тут, что до сих пор поэзия все же придерживалась в высших структурных тонах мелких форм, и даже крупнейшие создания поэзии обычно все же по своей тектонике не более, как наизанные в последовательности мелкие формы. Структурная спаянность в них часто принимает форму условных виртуозных или технических формул, в которых могучий поэтический талант мог вложить эвритмию, но которые сами по себе не являли ритмических структур, а только схемы. Все эти формы я склонен скорее рассматривать как проявление виртуозности мастера, умышленно выбирающего себе трудности строения, как „византизм“ или „декадентство“, если угодно, но не как органические ритмообразования. Таких огромных звуковых архитектур, исполненных оного динамического устремления, скованных единством ритма—как в музыке, напр., сонатная форма—поэзия еще не дала. Единственное, что можно отметить, как довольно частое и органическое явление, это репризы метрических образований: начало крупной структуры и конец ее строятся по одному метродинамическому принципу, давая явление временной симметрии:

А В С D А.

Те формы, которые в поэзии есть, по большей части только структуры последовательностей строф или „рифмические“ вариации, разнотипные чередования рифм. Я хочу тут указать, что интуиция поэта очень часто заставляла его строить большие и мелкие части своих структур по принципам равенства частей, либо „золотого сечения“ — равенства отношений ¹⁾. Укажу, что золотое сечение обычно отмечает либо кульминацию смысла, либо кульминацию эмоции (интонация), реже — просто метрическую грань. В „сонете“ „золотое“ сечение очень ясно в самом его „каноне“ — восемь и шесть стихов, его составляющих, как раз соответствуют золотому делению, при чем обычно интонационная и смысловая кульминация совпадают еще более точно с серединой 9-го стиха. Напр., у Пушкина, в сонете:

„Поэт, не дорожи любовью народной“,

золотое сечение падает на слова „Оне в самом тебе, ты сам свой высший суд“, и в слове ты есть и интонационная кульминация. Я вскользь упомяну тут о том замечательном факте, что дальнейший под‘ем интонации на словах „доволен? так пускай...“, падает на золотое сечение второй половины с изумительной точностью (33 метрич. групп = 13 + 20), а в первой половине сонета интонационная и смысловая кульминация падает еще на другое золотое сечение (48 м. д. групп = 28 + 20). Настоящей „мистикой чисел“ веет от этой гармонии отношений:



Отношения эти таковы:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{AD} = \frac{CB}{EB} = \frac{AC}{CB} = \frac{DE}{DC} = \frac{DC}{EC} = \frac{EB}{EC} = \frac{AB}{DB} = \frac{BD}{CB} = \frac{BC}{CD}$$

и пространства $DE = AD$; $AD = CB$ и $DC = EB$.

¹⁾ По вопросу о золотом сечении я должен указать на замечательную, еще ненапечатанную работу музыкального теоретика Э. К. Розенова „Проявление закона золотого сечения в поэзии и музыке“, касающуюся и вопросов тектоники стихотворной формы. Я ссылаюсь на эту работу в виду ее ненапечатанности и общности поднимаемых там вопросов с рассматриваемыми мною.

Чтобы понять, какое упрощение психологического восприятия отношений временных емкостей получается при этом, приведу след. цифры. Деление пространства АВ (всего произведения) в точках D, С, Е золотыми сечениями дает всего 10 различных длин, вступающих между собой в отношения: AD, AC, AE, AB, DC, DE, DB, CE, CB, EB. Между этими длинами возможны вообще 90 различных отношений (по известной формуле размещений $A^2_{10} = 10 \cdot 9 = 90$), которые в случае золотого сечения сводятся всего к 18-ти и притом таким, которые сами между собой находятся в простейших соотношениях ¹⁾.

Надо отметить, что в сущности „золотое сечение“, как иррациональное, по существу, деление временных длин, само по себе имеет не чисто-метрическое, а скорее обще-ритмическое значение. Но его присутствие в данном моменте метрической сети несомненно придает этому элементу особый и уже чисто-метрический упор. В огромном большинстве случаев золотое деление отмечается, главным образом, кульминацией смысла и эмоции, выраженной интонационным центром (б. ч. положительным, т.-е. высотой звука, реже—отрицательным, т.-е. сильным его понижением).

И резюмирую вкратце изложенное о метродинамической структуре стиха в виде след. тезисов:

1) Существует основная метродинамическая счетная сеть, служащая только для координирования временных восприятий (она м. б. и не звучащей, а только разумеемой) и составленная из психологически равных промежутков (их физическое ускорение от эмоциональных и экспрессивных давлений воспринимается нами, как некое ускорение или замедление самого течения времени).

2) Эта сеть имеет структуру своей основной счетности. Ее счетные единицы группируются в вышние по 2, по 3, по 4, по 5 и т. д., причем каждая такая метродинамическая группа служит для дальнейшей ориентировки в счетности времени. Смотря по количеству долей, группы бывают двух, трех и т. д. дольные. Их начальный момент отмечается сознанием более сильно (ictus группы), остальные слабее. Но реальные звуки могут совсем не совпадать в своих акцентах с этими ictus'ами, а только как-то сообразоваться с ними. Тем не менее, передвижение реальных

¹⁾ Если обозначить коэффициент золотого деления (т.-е. отношение, в коем большая часть при сечении относится к меньшей), как h , то эти отношения, приведенные к простейшему виду, будут: $1, h, h^2, h^3, h^4, 2, 2h, 2h^2, 2h^3$ и обратные им. Каждое из этих отношений относится к другому тоже, как $1, h, h^2, 2, 2h, 2h^2$ или как обратные им, и стало быть, даже „отношения отношений“ новых числовых восприятий не вводят. Если же нет золотого сечения, то уже первый ряд „отношений отношений“ дает число 8010.

звуковых групп вдоль метрической сети, не изменяя несколько звукового состава, очень сильно меняет наше восприятие, именно оттого, что счетности смещаются относительно звучаний (синкопы, перераспределение).

3) Метродинам. группы, чтобы успешно служить функции счетности, должны быть сами равны между собой или во всяком случае не очень часто сменяться. Наименьший возможный минимум, ниже которого счетные функции уже расстраиваются, это последовательность трех ictus'ов.

4) Метродин. группы слишком сложные (5, 7, 11-дольные) склонны сознанием разбиваться на периодические отдельные более простой дольности: 3, 2 и т. д. Могут встретиться и группы 6, 8, 12,—вообще четной дольности с „уклоняющимися формами“ распределения счетных долей. И тогда тоже внутри группы намечаются „подгруппы“ более простых типов.

5) Чем сложнее основной метр, тем более поддержки требует он от реальных звуков речи, тем более должны в нем совпадать ictus'ы метрич. сети с акцентами речи.

6) Метрич. группы сами группируются в еще более крупные, но тоже „счетные“ последования, — группы второго порядка (группы групп), группы 3 пор. (группы групп 2 пор.) и т. д. В каждой такой группе есть свой ictus, который совпадает почти всегда с последней группой высшей группы. (Психологически это объясняется самым процессом счетности.) Чтобы сделать счетность крупных единиц более четкой, метрич. группы высших порядков прибегают к помощи областей гласности, интонации и реальных метродинамик стиха, чтобы подчеркнуть одни границы, выделить их. Так прибегают к рифме для подчеркивания ictus'ов, к изменениям метра (реального) для более крупных единиц, к чередованиям мужских и женских окончаний (вариациям „тем“), к паузам (после каждого стиха или строфы), наконец, даже к изменениям самой основной сети.

7) На этот основной, счетный очень устойчивый обычно (многие случаи его неустойчивости часто кажущиеся и объясняются неточностью метрической записи) накладывается реальная метродинамика речи со своими акцентами и центрами, при чем в каждой группе может быть вмещена любая реальная схема.

8) Акценты речи обычно падают на ictus'ы основной сети. Неударные слоги и звуки не должны падать на ictus'ы сети и всегда при произнесении интуитивно смещаются с ictus'ов на слабые части, иначе получается, что акценты в речи мешают счетному ориентировочному процессу и является неестественное произнесение, как следствие.

9) Распространение длительности слога (или звука) на несколько счетных единиц обычно дает впечатление ударного слога (метрич. акцент). Ударные слоги поэтому могут по-

падать на неударные части основного метра, но выделяться соответственной метрической группировкой (удлинением „ударного“, сокращением неударных).

10) Реальные звуки речи скользят по этой метрической сети, обычно только частично совпадая с ее простыми контурами. Метрическое строение любого элемента стиха бесконечно сложнее типов основной м. сети. На каждый слог попадает один или более разных звуков.

11) Среди метрических и динамических реальных образований мы можем прежде всего выделить простейшие темы или темат. фразы — неделимые элементы прознесения. Делить их нельзя потому, что их цельность обусловлена слитностью их прознесения (иначе придется делить слово и смысл).

12) Все звуки темы тяготеют к одному, к пентру (ictus'у) темы, который обычно совпадает с ictus'ом основной метр. сети. Динамич. профиль темы имеет в полном своем виде форму волны, вершина которой есть „ictus“. Тема может состоять и из одного слога.

13) Темы своим разнообразием компенсируют однотипность метр. сети, тем создавая эвритмию. Обычно они суть довольно яркие эстетические элементы и требуют, в качестве эстетических ожиданий, аналогов и контрастов. Чаще всего темы не совпадают с метрами, подобно кирпичам при стройке. — одни заходят дальше, другие упреждают основной метр, и это создает особую снайно'сть целого.

14) Темы группируются в цезурные группы и в еще более крупные образования.

15) Чем больше и обширнее метрические образования, тем менее значения имеет основная счетность времени и выступают на первый план ритмические явления в областях гласностей, интонаций и тематической структуры.

16) Эвритмия воплощается в метродинамической пл-сти в:

- а) сравнительно длительных сменах основного метра,
- б) распределении пауз, как счетных элементов,
- в) в пронизании метра темами и обратно, в разнообразиях и сопоставлениях, аналогичных и контрастирующих моментов в темах, цезурных группах и т. п.,
- г) в непрерывном отсутствии гомогенности, однообразия, совпадений граней по всем координатам зараз (аналогично „кирпичной кладке“),
- д) в присутствии кульминаций в каждом элементе и во всех частях в целом. Эти кульминации часто, как результат интуитивной эвритмии, попадают в так наз. симметричные пункты или в „золотые сечения“.

Область гласностей с первого раза представляется сравнительно менее сложной, чем область метродинамики. Взаимоотношение гласностей и их эвритмическое распределение, которое в прозе вовсе не принималось в расчет и по отношению к которому было стремление к нивелированию, к переводу всех этих явлений в равномерно беспорядочные, тут, напротив, должно играть очень важную роль. Область ритмического упорядочения гласностей—это то, что в последние годы довольно много изучалось под именем мелодий стиха. Вернее было бы назвать их „колористикой“ стиха, по аналогии с колористикой в музыке — игрой тембров. Этот мир должен быть преодолен ритмически, в своем звуковом и эмоциональном смысле, иначе все эти явления будут аритмическими случайностями в общем образе творения, чего быть не должно.

Мы здесь встречаемся со следующими фактами:

1) Эстетический вес (значение, психологическое притягивание внимания) данной гласности тем более, чем она ярче и характернее по звучности в ряду прочих и чем она более акцентирована метрически или динамически (длиннее, сильнее, ближе к *ictus*'у основного метра).

2) Тесные последовательности однотипных звуков вообще дисфоничны. „Зияния“ гласных почти всегда несколько парализуются включением между ними некоего придыхания, почти неуловимого. Более четко они ступшеваются непременно интонационным различием—одна гласная и ее повторение берутся на разные „ноты“. Вообще же эвфония требует чередования типов гласностей.

Сюда же относится дисфония от накопления сплошь звучных звуков (гласных и звучных согласных). Простого опыта составления такой фразы из звучных элементов достаточно, чтобы убедиться, как нужны и беззвучные гласные и вообще звуки. Утомительно тут действует постоянный звуковой фон. Смена шопотных и звучных—непременное условие эвфонии. Особенное значение тут имеют звуки ш, с, х и ф, как способные к длительности.

Основное гласностное строение стиха есть всегда простое и точное применение общих законов ритма: 1) аналоги должны отстоять друг от друга тем дальше, чем они ярче и „диссоннее“, 2) аналоги должны чередоваться с контрастирующими элементами, образуя группы гласностей, 3) по отношению к группам—те же законы: избегание гомотипии и соответствующая дистанция аналогов. По отношению к частным случаям это приводит к ряду методов и „рецептов“ эвфонии.

1) Последовательности одинаковых типов гласностей (одинаковых в каком бы то ни было отношении — гласных, одних согласных, одних звучных, одних шумовых и т. п.) не эвфоничны.

2) Последовательности гомотипных групп (напр., под ряд двузвучий из согласной и гласной) быстро утомляют и становятся аритмией, требуя нарушения этой гомотипности.

3) Чем диссонанснее само сочетание, тем реже его следует повторять и тем большего контраста—консона оно требует.

4) Слишком сплошные консонные последования тоже утомительны и требуют диссона в виде контраста.

В этой области труднее, чем в какой-либо иной области строения речи, найти четкие формулировки ритмизации. Кроме приведенных, очень общих методов, почти нельзя отметить ни одного, имеющего сколько-нибудь общее или нормативное значение. Здесь царствует интуиция вкуса и чувства эмоции гласностей. Пока на гласности нет достаточно острого обращенного внимания, функция поэта обычно—только не нарушать эвритмии последовательностей, но и не создавать в этой области феноменов. Задача, подобная „прозаической“,— не заставлять, чтобы дисфония гласностей не обращала на себя внимание. Совершенно иное дело, когда на гласности обращается внимание либо как на носителей специфических эмоций, либо как на звукоподражательные или метаморфические элементы, либо просто как на звуковые краски.

Почти немислимо, да и бесполезно, перечислить все возможные схемы гласностей структуры. Последнее время были произведены многочисленные исследования в этой области, имевшие целью установить только факт эстетической неслучайности многих из этих явлений, но отнюдь не давшие никакого подмуса для выработки и уяснения закономерностей общих.

Я боюсь и очень подозреваю, что все же многие из „уловленных закономерностей“ в произведениях поэзии, анализированных теоретиками, на деле суть простые случайности. Эта область слишком мало еще осознана, чтобы в ней могли образоваться четкие ритмы. Особенно, когда дело касается „гласных“, то тут много „закономерностей“ объясняется просто малым количеством разных звуков и оттого их неизбежной повторностью. Повторности в группах согласных имеют чаще всего звукоподражательный характер, или вообще „эмоциональный“. Конечно, это не доказывает, что в стихе, вполне ритмичном, также органические повторности не должны иметь места. Но здесь важно различать стадии: 1) случайности—наиболее частую, 2) интуитивных проникновений—редкую, 3) осознания—почти отсутствующую.

Если подойти к делу, исходя из уже известных нам по аналогии эвритмических структур, то можно наметить некоторые схемы и главное — возможности в этой области, большая часть коих, впрочем, еще является неосуществленными пока в поэзии.

Мы в праве предполагать тут известные повторности аналогов и известный метр этих повторностей, структурность их, иногда симметричную, иногда периодическую, иногда

более сложную, комбинированную. Структурные элементы этих повторностей могут так или иначе совпадать с метрическими гранями (напр., рифма), могут быть независимыми, иметь как бы свой собственный метр (сосуществующий рядом с основным).

Способ подчеркивания метрических аналогов аналогами гласностей (преимущественно на ударных слогах и ictus'ах) очень распространен. Даже в тех случаях, когда это могло быть просто случайностью, это случайное нахождение поэтом аналогичных красок придает строфам особую гармонию и представляет прекрасное достижение интуиции.

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край родной,
В миг незабвенный, миг печальный
Я долго плакал над тобой.

(Последовательности ударных слогов во 2-м и 4-м стихе

о - а - а - о

о - а - а - о

придают специфическую гармонию отрывку, почти дающую впечатление „рифмы“.)

Все эти „случаи“ или „случайности“ имеют слишком большую литературу, чтобы на них тут останавливаться более подробно. Анализ элементов тут был бы уместнее, и от них прямой переход к единственной осознанной области в этом мире, к рифмам, аллитерациям и ассонансам, которые суть все не что иное, как формы аналогов гласностей.

Гласности тогда являются эстетическими элементами строения (а не одного эмоционального ощущения), когда их распределение обнаруживает структуру, когда мы встречаемся с аналогами, размещенными по каким-то законам, схемам.

Простейшая схема есть повторность. Изолированный звук никакой структуры дать не может. Но повторение уже обращает внимание, и тем большее, чем повторяемое ярче.

Прямое повторение, рядом сопоставления одинаковых гласностей или тождественных групп, обычно дисфонично. Повторение рядом гласных наиболее эвфонично ¹⁾ при (а) (а-а), хуже при (о) (и) (е), плохо при (у) и (ы). Повторение согласных, если они не длительны сами по себе и не сливаются в единый звук, обычно очень дисфонично (пп, кк). Надо заметить, что многие писанные последования звуков произносятся совсем не так, и это часто делает их даже эвфоничными. Например окончание: аный произносится аццный, и длится тут не (и), а (ц) — полугласный звук.

¹⁾ Оно обычно все же либо сводится к слиянию гласных, либо к включению придыхания между гласными: 1) а-а, 2) а'а.

Гораздо звфоничнее повторение после промежутка, исполненного либо иными звучаниями, либо паузами. Чем более сложна самая повторяемая группа, тем более характерно впечатление. Повторные гласные воспринимаются сравнительно ярче, чем повторные согласные, ударные больше, чем не ударные. Максимальная яркость бывает при повторности тех и других вместе (повторные слоги, рифмы и т. п.), особенно при участии гласных и характерных согласных и их групп (гр, стр, мн и т. п.).

Гремит ли гром (гр м гр м).

Созвучие подчеркивается еще совпадением метрической позиции этих аналогов, т.е. их попаданием в ictus'ы и не ictus'ы одновременно, на сходные части группы.

Все увеличивая дистанцию между аналогами, можно по произволу уменьшать силу впечатления аналога. Обычно аналог простых звуков слышны хорошо еще через два-три слога (при ударности их).

Своей дремоты превозмочь (е-о-е-о).

Более сложные и полные последования разделенных звуков слышны и дольше через стих и через два (см. прим. 1: „Для берегов отчизны дальней“ 2 и 4 стих о-а-а-о).

Разделение иными „не-ударностями“ и согласными ослабляет впечатление повторности, как бы разбавляет его.

В повторениях не должно быть избытка. Три раза—это звфонический оптимум для ярких звуков. Бальмонт явно нарушил этот оптимум в стихе:

Чуждый чарам черный челн (ч-ч-ч-ч).

При очень больших расстояниях аналог уже не воспринимается как таковой—память на него „теряется“.

Самые схемы чередования могут быть

I. Прямые.

- 1) Типа АВ — АВ—двудольные или двусоставные.
- 2) Типа АВС—АВС—трехдольные или трехсоставные и т. д.

Напр.:

- 1) Аналог гласных:

Своей дремоты превозмочь (е с-е-о).

- 2) Смешанная группа:

Нет, ты неправ; нет, тучи не рабы (е т те а-е'т те а).

II. Обратные:

- 1) Типа АВ—ВА или АВС—СВА (более сложные уже плохо воспринимаются).

Ты покидала край родной (оа-ао).

2) Более сложные комбинированные:

Белорунный, сребролуный (схема А В С D E—A D C B E).

Эти схемы могут быть сколь угодно сложными, лишь бы они улавливались слухом и сознанием. Это последнее облегчается, если они распределены изометрично, периодически во времени, согласны с метром стиха. Повторности, расположенные вопреки метру, улавливаются с большим трудом, даже такие повторности, которые частью не изометричны с основным метром, уже слабее слышны.

Чем полнее, плотнее аналогичные звуки заполняют время, тем созвучие ощутительнее. При этом оказывается, что самое важное в этом ощущении сходства — ударная гласная и окружающие ее группы согласных, в особенности последующая за ударной гласной. Слоги из таких групп особо легко воспринимаются слухом. В пределе они, развиваясь в сходстве, обращаются в рифмы.

Возможны и иные конфигурации гласных повторностей или „организаций“, именно—расположения крестовидные и комбинированные с симметричными по схеме

АВ—СD—AD—BC

странных—ивы—длинных—дубравы (анн-ив-инн-ав),

образующих своеобразную эвфонию.

Эти схемы могут разнообразиться и явлением симметрии — перестановки членов

АВ—СD—СВ—DA.

Перечислять все мыслимые тут комбинации так же неуместно, как и стремиться перечислить все типы метрических тем. Достаточно указать на то, что тут могут быть сложные закономерности, что их надо осознать, что есть факторы, их восприятие облегчающие (изохронность, метрическое распределение), и факторы, этому восприятию мешающие. Остальное — дело интуиции ритма. Слишком частые и обычные аналоги вообще немусыкальны.

Моря в пене шум—вторя смене дум.

Немусыкальны рифмы слишком длинные главным образом потому, что они невольно ведут к этимологическим подобиям: сковывающий—очаровывающий. Они, как длинные и характерные метрические формы, не могут быть мимолетной случайностью. Они требуют рядов аналогов, таких же длинных, а это всегда приводит к этимологичности.

Очень полные аналогичные формы, составленные из ударной гласной с окружающими ее согласными, и несколько еще последующих неударных—при том падающие на ictus'ы метра—образуют

рифму. Рифма есть один из наиболее совершенных гласностно-метрических аналогов. Между полной рифмой и простым созвучием — целый ряд промежуточных оттенков, в том числе ассонансы, аллитерации, полурифмы, „диссонансы“ и проч.

Рифма достаточно ярка уже как рифма, чтобы к ней прилагать еще какие бы то ни было аналогичные повторности. Это — не эвритмично, ибо дает слишком много аналогий. Отсюда — правила избегания в рифмах тождественных слов (аналог смысла + все звуковые), морфологических общностей (отглагольные, причастные и пр. рифмы).

Рифма, как яркий элемент, служит для метрического координирования — это ее первоначальная метрическая функция. Уже потом она получает более тонкие эстетические функции, как эвфонический элемент. Ритм требует, чтобы рифма не повторялась слишком поспешно, сейчас же, чтобы ответная рифма была отделена от первоначальной известным звуковым пространством. Но и это пространство не должно быть слишком велико, иначе память на рифму слабеет, и ответная рифма уже не ловится слухом, как таковая. Это максимальное расстояние зависит от темпа стиха, но в общем яркая рифма еще слышна через шестнадцать — двадцать метрических групп, хотя и очень ослабленная во впечатлении. Оптимум обычно приходится в промежутке от двух до двенадцати групп; более тесные рифмы неприятны по слишком большой свежести еще не испарившегося предыдущего восприятия, более дальние — по слабости плохо заметны.

В рифме самое яркое — ударный слог и окружающие его согласные, остальные менее улавливаются. Различия в ударении сразу уничтожают эффект и чувство рифмы (исступленный — испу-пленный), обращая ее в обычные формы аналога.

В рифме в ударной части преобладает гласное впечатление, в неударной — согласное. Оттого изменение и сокращение гласных в неударной части мало влияет на восприятие рифмы, как таковой:

золото — желты;
локонам — окнам.

Напротив, изменение или пропуск согласных чувствительно влияет, и характер рифмы теряется.

Рифмы могут быть, где угодно. Но ярче всего они звучат на *ictus*’ах стихов, т. е. в их конце, где они подчеркивают грани высших метродинамических групп. Начальные рифмы звучат достаточно ярко только при поддержке конечных.

Ритмическое претворение требует разнообразия в рифмах. Рифма под ряд редко выдерживает более трех повторений без нарушения „местной“ эвфонии. Для большего разнообразия рифмы образуют друг с другом комбинации по разным схемам. Простейшие из них — простое чередование (АВ — АВ) или отражен-

ное чередование (AB — BA). Простое чередование само быстро утомляет восприятие и требует смены. Отсюда проистекают разные группировки рифм по схемам в роде

ABBAABA

или более сложно:

ABABCEDD

и т. п.

Можно отметить формы рифмования начал с концами по схеме:

AB—A
CD—C,

которые обычно пишутся, как отдельные стихи разной длины:

A
B—A
C
D—C

или таких:

AB—C
CD—A

обычно изображаемых в схеме:

A
B—C
C
D—A

Проблема разнообразия требует чередования рифм женских и мужских, вообще различных своими признаками; в самих группах необходимо гармоническое соединение сходств и различий, чтобы группы рифм чем-то отличались одна от другой.

Здесь опять такое изобилие возможностей, что перечислять их и номенклатировать бесплодно. Некоторые схемы конечных рифм вошли в традиционную практику стиха и образовали типы строфических строений (триолеты, рондели, сонеты, канцоны, октавы и проч.).

Более любопытны, как частности, комбинации ассонансов, рифм диссонансов и полурифм вместе с возможными положениями их на разных местах стиха. Здесь кроется много эвфонических ресурсов, частью еще не использованных в поэзии. Ассонансы и полурифмы образуют, напр., более стойкую форму, если их звуковые элементы сами друг друга проникают:

Странных-ивы-длинных-дубравы.

Ассонансы, как более слабые эстетические элементы, так же как и „полурифмы“ (повторности начал слов), имеют меньшую запоминаемость, чем полные рифмы, и потому должны возвращаться скорее. Они звучат хорошо, даже расставленные на всех аналогичных частях групп; напротив, полная рифма, расставленная так, производит всегда схематическое впечатление.

Моря в пене шум - вторя смене дум.

Отсутствие рифмы или звукового аналога (повтора, ассонанса, аллитерации, полурифмы, диссонанса) на слоге или около него всегда ослабляет его ударность. В белом стихе оттого ударность наименьшая, и метрические *ictus*'ы отмечаются лишь слабыми паузами после каждого стиха или интонацией понижения.

Память на последовательности рифм, на их группировку обычно очень сильна и ярка. Здесь даже сложные формы легко усваиваются, особенно при упорном периодизме (обтавы, рондели, триоли). Схемы рифм — „ритм рифм“ — редко бывают очень пространными и не превышают на практике 8—10 стихов, что, очевидно, стоит в связи с ограниченностью памяти на отдельную рифму, которая редко „помнится“ после 5—6 стихов.

По отношению к целому впечатлению стиха и его метрической структуры рифмы и ассонансы играют роль своеобразных счетных упоров: мужские рифмы соответствуют как бы сильным стихам (*ictus*'ам), женские — слабым. В изометрических размерах можно потому наблюдать как бы своеобразные стопы или темы рифм, на манер метрических. Мы можем говорить о строфах ямбических рифм, о строфах дактилических и т. п., о разных группировках их, потом появляющихся периодически. Так, напр., начало монолога „Еще одно последнее сказанье“ написано ямбическими рифмогруппами (женск.-мужское). Напротив, стих

Как тяжко мертвецу среди людей (мужск.)
Живым и страстным притворяться (женск.)

относится к хорейческому типу. Можно привести примеры анапестов и дактилей в этом духе. Но чаще всего схемы рифм бывают типа ямбического и анапестического, что стоит в связи с уже указанной особой ударностью „концов“ групп высших порядков.

Эти группировки рифм бывают либо отдельными, изолированными, либо образуют цепи, связанные общностью хотя бы одной рифмы или даже целого стиха (венки сонетов). Тут — множество традиционных форм, имеющих развитую номенклатуру, но все эти формы дают, в сущности, только метро-рифмические типы строений, а не соответствуют сколько-нибудь органическим ритмическим образам большого масштаба.

По отношению к музыкальным образам все эти гласностные аналоги всех типов, начиная от простейшего созвучия и до самой подробной рифмы, мне представляются до известной степени аналогичными гармонизации мелоса. Это — какие-то звуковые впечатления, вырастающие в метрической смене звуков и образующие свою ткань, самостоятельную в общих контурах, имеющую свои аналоги, но сообразующиеся с общим метром, ему соподчиненные и не препятствующие ему, а способствующие в случае его уяснению. Смены гласностей — смены гармоний речи, аналоги гласностей — аналоги гармоний. Простейшие гармонии музыки подобны простейшим гласностным формам, и эта аналогия не столько формально правильна, сколько психологически верна. Она дает верные контуры соответствий двух великих областей ритмически преобразованного звука — поэзии и музыки. Гармонический мир музыки по обилию элементов ощущения не богаче мира звуковых гласностей стиха. Вот эта картина соответствий:

Мелодия музыки	Интонации речи.
Метры музыки (такт)	Осн. метро-динамическая сеть.
Тематические образования	Темы.
Музыка фразы	Речевые фразы.
Гармония и тембры	Гласностный мир.
Каденции	Заключение тем, цезурных групп, (стихов).
Секвенции	Интонационные перемещения тем — „секвенции“.

Эта аналогия, как я уже сказал, существенно психологична. Но тем более я ее, как музыкант, интуитивно глубоко чувствую. Более того, мне представляются некоторые более подробные формы в этих аналогиях. Отдельные гласные мне кажутся аналогами как бы простейших созвучий музыки. Быть может, это простые „интервалы“, быть может — „трезвучия“. Это неважно. Есть несомненное впечатление поступенного расположения этих гласных. Это не простое ощущение относительной „высоты“ — это было бы и акустически неверно. Это какая-то упорядоченность, подобная соотношениям интервалов или трезвучий. По отношению к основным гласным этот „гласноряд“ очень ясен для всякого лица с развитым слухом:

Низкое впечатление „темное“, округлое	у . . о . . а . . е . . и	высокое, светлое острое впечатление
---------------------------------------	---------------------------	-------------------------------------

Сюда надо прибавить еще согласную (с), как предельную в этом же ряду.

Таинственнее определяются звуки ы, ъ и ч, которые как-то не соизмеримы с этим координированием, словно лежат в иной плоскости. Есть тут нечто родственное с ощущением от разли-

чения очень высоких (предельных) музыкальных звуков, где мы, не различая точно „высоты“, различаем некоторый оттенок очень сложной и непонятной психологической содержимости. Как по отношению к гармониям мы не можем говорить о „высоте“ или „низкости“ в простом значении этого слова, так и по отношению гласных. Но это ощущение ступенности есть, и оно чисто психологично (не физиолого акустично). Ход с (у) к (а) есть некий акт „повышения“, ход к (у) есть всегда ход из света в мрак, в низ, в тьму. Мое личное ощущение от этих „скал гласных такое же, как от скал тональных гармоний „квинтового круга“. Идя по квинтам вверх (С, G, D, А и т. д.), мы испытываем ощущение повышения, просветления, очень родственное ощущению от движения от (а) к (е) и (и). Обратное движение в „субдоминантовые“ стороны (от С к F и т. д.) подобно последованию (а), (о), (у). Конечно, слишком большая детализация аналогии ни к чему не приведет.

Согласные дают аналог диссонирующих, сложных гармоний. Некоторые из них до странности „похожи“ во впечатлении на определенные гармонии музыки. Впрочем, тут много индивидуального переживания, но вряд ли можно отрицать элементы сходства впечатлений от звуков (ж), (ч), отчасти (ш) и (щ) с какими-то „уменьшенными септаккордами“, какими-то тесными и щемящими в своей психологии созвучиями¹⁾.

Что отличает гармонию музыки от гласностей стиха—это то, что гармонии как бы обусловлены тональным мелосом и ему подчинены, что сами они в результате суть следствия голосоведения (в музыке до Скрябина включительно). В стиховой музыке нет голосоведения: гармонии-гласности—только краски, сопоставляемые друг с другом. Это обстоятельство, а также имеющая быть указанной впоследствии атональность речевой интонации-мелодии, приближает музыку речи к самому новому направлению музыки (нач. с Дебюсси), где гармония становится самодовлеющей краской, а тональность мелодии и, след., и гармонии окончательно теряется.

Эмоциональное значение гласностей очень существенно в поэзии и очень распространено в стихе. Поэт пользуется, независимо от метра и ритма, отдельными гласностями и их накоплениями, чтобы сгустить заданный эмоциональный тон. Такое употребление гласностей усугубляет настроение слов, резонируя на их смысл. Пути тут обычно таковы: из массы однозначных слов поэт интуитивно выбирает такие, которые по гласному типу более подходят либо к настроению слова („резонирующие гласности“), либо к настроению, которое поэт желает создать помимо и поверх слов („независимые“ гласности).

¹⁾ Скрябин утверждал, что „бальмонтовские“ окончания „анный“ — „инный“ с продленным звуком Ъ или ъ на него производили впечатление „доминант-аккордов“ в стихе.

как бы отдельная колористическая группа и в нем необходимо различать:

1) Абсолютный шопот—чисто-шумовой, употребляемый в жизни, но неприменимый в искусстве из-за своей малой слышимости.

2) Театральный шопот—на расширенных связках, дающих некоторой звук шумообразный, хриплый и двоящийся, но достаточно сильный, чтобы быть слышимым в больших помещениях и допускать динамические оттенки.

Переход от гласности к шопоту имеет главным образом эмоционально-экспрессивное значение. Этот переход в эвфонических заданиях (напр., в художественном произнесении) не должен быть резким, внезапным. Шумовые безгласные согласные обычно служат хорошим местом для перехода в шопот. Его значение, как элемента эвфонии, невелико, как элемента экспрессии—очень сильно. Эвристического преодоления шопота, как звучности, включения его в замысел художественного творчества пока еще не наблюдалось. Это — еще только экспрессивная краска, ждущая своих ритмов. Здесь, конечно, тоже не обошлось без влияния недостатка записи, хотя именно тут она разрешается классически просто. Поскольку шумовые согласные суть шопотовые, шопот участвует и в существующей эвфонии стиха. „Наиболее“ шопотные суть длительные — ш, с, ф, х, стечение которых иногда образует настоящие шопотные оазисы в стихе, тем более, что они очень часто „заражают“ своей шопотностью и находящиеся между ними недарные гласные, напр.:

шптящий

(курсивом обозначены возможные шопотные оазисы)

В произведениях поэзии обычно очень равномерно распределены шопотности и звучности. Стихи с преобладанием первых звучат сухо, тупо, с преобладанием вторых—горячо, насыщенно. Сплошная звучная речь действует утомительно, — более 3—4 слогов таких сплошных звучностей употреблять не надо.

Надо иметь в виду, что к сравнительному перевесу в речи звучных длительностей над шопотными (коих из согласных всего четыре: Ш, С, Ф, Х) есть натуральный корректив в том, что в речи каждый звучный звук звучен только в начале, а потом спадает до шопота. В прозе это сильнее выражено, в стихе некоторая „напевность“ всегда остается. Только в очень длинных гласных и согласных мы имеем неминуемый спуск к шопоту, во избежание впечатления не речи, а „пения“. Чтобы отметить в записи оттенок звука выдержанный, не переходящий в шопот (напевный), я предлагаю обозначать эти моменты словом *son.* (*sonore*) или же особыми черточками над букво-нотами.

Несомненно, что ритмическое претворение элементов более длительной шопотности эстетически возможно. Могут быть свои

сменности шопотов и звучностей—своя метрика, свои созвучия и ритмы. Пока это—еще „поэзия будущего“...

Я считаю бесполезным тут заниматься перечислением возможностей и уловлением всех закономерностей. Это и невозможно, и ненужно, ибо никаких выводов из всего этого сделать нельзя. Это—простое коллекционирование примеров, а единственный вывод—существование и необходимость ритмического упорядочения гласностей. Кроме этого, никаких законов нет и быть не может. Но анализы уже созданных творений с точки зрения группировки гласностей очень нужны для уяснения их структуры, их понимания, предвидения самих возможностей. Быть может, и тут, как и в метрической области, иногда полезны некоторые предварительные аналитические схемы структур, чтобы дать толчок интуиции, искание новых упорядоченностей. Но единственным законом остается только ритм в широком значении слова—проблема наибольшего в наименьшем. Я здесь не хочу вдаваться в анализы главным образом потому, что здесь было уже много работ именно аналитических, и самая эта область в основах своих уяснена более других звуковых областей и в ней меньше ненужной схоластичности в подходах (что так болезненно сказалось в метрике).

Интонационная область стиха, пожалуй, наиболее интересна, так как именно в ней начинается буквально „музыка речи“—творчество мелодии.

Мелодия проектируется на динамометрический фон, состоящий из тем и их группировок. Мелодия существенно связана с метрическими гранями: эти грани суть всегда одновременно и грани мелодических элементов. Тут мы имеем потому и размеры, и группы—и темы. Полный облик темы состоит из метродинамического и интонационного материала.

Чтобы анализировать свойства мелодических профилей, замечу прежде, что естественные интонации не суть абсолютные указания к образованию этих профилей. Мелодия речи считается с естественными интонациями, но не подчинена им, и иногда преодолевает их, создавая чисто звуковые феномены со своей эмоцией, нередко более глубокой и тонкой, чем естественные интонации. Мелодия обычно есть как бы результат воздействия двух стихий идеографической, дающей естественные интонации, и музыкальной, стремящейся к своей самодовлеющей эвфонии.

Надо сказать, что настоящих, определенных мелодий стиха еще нет. Есть еще только намеки на них, составляемые индивидуально каждым произносящим большую частью по принципам, основанным на естественных интонациях. Сами поэты не имеют четкого образа своего творения в его мелодии. Существуют у автора только некоторые пределы, между которыми интерполируется интонация.

Потому будем сначала говорить об общих принципах стиховой интонации. Мелодия состоит всегда из тем-фраз, в своих границах вполне совпадающих с метрическими. Внутри каждой фразы профиль имеет вид волны (подобно динамическому). В центре волны — интонационный акцент, высшая или низшая кульминация интонации, которая „по бокам“ спадает до естественной настроенности голоса, до основного тона ¹⁾ (тоники), который всегда или почти всегда есть наилегчайшая интонируемая высота. Эта высота гораздо ближе к низкому пределу голосового диапазона, чем к верхнему.

Волна эта может быть редуцирована до одного под'ема или одного спуска (см. рис. ниже), даже до одной ноты. Большая напевность поэтической речи обуславливает несколько большую (но все же не абсолютную) устойчивость интонации при произнесении стиха, чем при простой речи.

Всякая волна-тема имеет только одну кульминацию. Этого требует самое понятие темы, как интонационной целостности. Помимо главного под'ема, в теме могут быть меньшие, частные под'емы. Отрицательные кульминации встречаются очень редко, но отриц. второстепенные изгибы довольно обыкновенны в течение стиха.

На один звук („букву“) может приходиться либо одна выдержанная высота (четкая интонация), либо процесс сплошного изменения высоты (повышение, понижение), либо скачок на определенный интервал. Значительно реже (преим. в междометиях) встречается на одной букве волнообразное повышение и затем понижение высоты, это случается тогда, когда вся тема сводится к одной „букве“. Мы можем потому установить такие типы профилей для одного звука буквы:

1) Тип устойчивый или четкий.



2) Тип повышения глissандо.



3) Тип понижения глissандо.



4) Тип скачкового изменения.



5) Тип волны положительной или отрицательной (сравни редкое явление).



¹⁾ При чем частично испаряется и самая звучность, обращаясь в шепот.

Согласные звуки слога, если они не мгновенны и не беззвучны (с, п, к, ф и т. д.), должны всегда занимать все же не очень много места по времени. Высота предшествующей звучной согласной почти всегда ниже самой гласной слога и очень редко выше. Исключения бывают только в середине слов, когда согласная не начинает слова и берется „по дороге“ от более высокой гласной.

Чаще всего согласная дает повышение тона глиссандо по направлению к гласной или же скачок по тому же направлению. Часто „разбег“ согласной продолжается и на гласной, иногда же самая гласная произносится устойчиво.

Беззвучные согласные дают как бы перерыв в интонации, пробел, после которого начавшееся повышение (или понижение) обычно продолжается. Этот перерыв надо тоже эстетически учитывать, как своеобразную „паузу мелоса“.

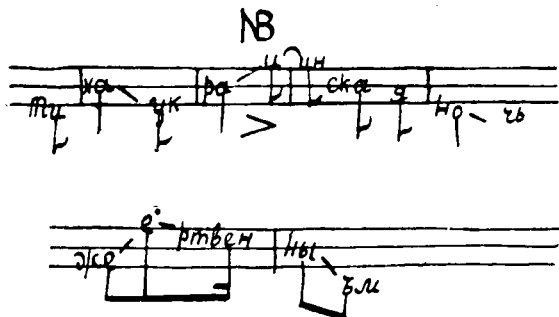
Надо учитывать и то, что в виду естественного спадения звука длинных гласных и согласных в шопот в речи не может быть ни очень длинных выдержанностей (звук обрывается, испаряется, остается шопот) и не может быть настоящего „legato“—связного звукового исполнения. Звуки стиха (и речи вообще) как бы несколько отделены друг от друга то шопотами, то согласными. Произнесение вполне звуко-связно очень неестественно, слишком „певуче“. Эта неустойчивость очень важна психологически, т. к. она есть прямая причина трудности восприятия звуковых высот речи даже музыкальными людьми—звук слишком краток, чтобы опереться в сознании и координироваться с другими.

Звучные согласные н, м, б, л, р всегда предваряются некоторым звуковым фоном, который либо есть (чаще всего) полугласные ь и ч, либо иной гласный звук, обычно подобный тому, который следует за согласной или который был перед ним. Хорошее произнесение требует, чтобы длительность этого звука была как можно меньше, в роде музыкального „форшлага“, чтобы не получалось „мямления“ на согласных. Этот фон ни в коем случае тоже нельзя игнорировать при осознании мелодии стиха. Бывают случаи, когда эти полугласные фоны приобретают мелодическую значимость, как, напр., в мелодиях Бальмонта.

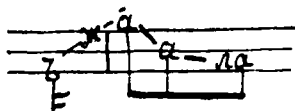
В ударных слогах и согласные с их звуковым фоном и гласные редко имеют интонационные профили, сколько-нибудь заметные и самостоятельные. Обычно ударные слоги лежат на одной линии интонации, либо повышающейся, либо понижающейся, но не имеющей своих „внутренних“ волн. Если такие интонационные волны появляются в ударных слогах, то они обычно придают мелодии неприятный, неустойчивый, „блеющий“ характер.

В ударных слогах интонационный центр далеко не всегда, как мы видели, совпадает с динамическим акцентом, с началом ударного звука. Очень часты случаи переноса интонационного

центра (кульминации) или на следующую неударную гласную, или на ту же гласную, но в ее второй половине звучащая



Самая тема может состоять из одного звука и из бесчисленного их множества. Границы слогов и „букв“ далеко не совпадают с границами мелодических контуров. То, что является одним слогом, в аспекте одной метродинамики, в аспекте интонации может быть двумя и тремя звуками и даже бесчисленной скалой их. То, что в аспекте одной метродинамики может показаться темой хорейческого типа, в свете интонации окажется часто амфибрахием и даже пеоном. Напр., у В. Иванова: „Жала зевные сучит“. Первая тема („жала“), казалось бы, хорейческая, а в интонации она может стать „пеоном“ вследствие появления неминуемой „интонации разгона“, для произнесения в „затакте“ звучной согласной „ж“ и непрямого спуска (а) в ударном слоге раньше слога ла.



Таким же образом мужские окончания могут стать женскими, как в вышеприведенном примере из Пушкина („ночь“ со спуском интонации на о). Стало быть, есть основание различать мужское окончание чисто-слоговое от интонационного. Это создает ряд тонких оттенков, ибо есть и вполне мужские окончания¹⁾, хотя они и редки сравнительно (чаще в вопросительных и восклицательных темах). Само собою, что женские слоговые окончания никакой интонацией в мужские не переделаются (но могут стать из хорейческих—дактилическими и т. п.).

¹⁾ Вообще ведь для музыканта ясно, что „мужество“ окончаний имеет свои степени от полного, „определенного“ до самых мягких, переходящих уже в женские.

Таким образом даже самый метродинамический склад темы интонацией как-то усложняется и обогащается. Интонации, называется, имеют свой метр, более сложный и детализованный, чем „слоги“ и буквы. Общий контур темы обычно соотнобразуется с интонационным профилем эмоций ее содержания, либо проявленного в самом идеографическом значении входящих слов, либо привносимых поэтом помимо самих слов, как нечто дополнительное, освещающее словесные символы. Ясно, что рядовой декламатор способен угадать только первые типы интонаций. Можно сказать, что есть два предельных главных „стиля“ интонаций: четкий и сглаженный. В первом есть стремление выдерживать каждую высотность определенно, меняя ее лишь при переходе в другие звуки, скачками. Этот интонационный стиль ближе музыкальному. Другой имеет стремление на каждом слоге ударном выводить интонационный узор, давать спуски и под‘емы, обычно сплошные (*glissando—portamento*), пробегая все промежуточные высоты. При господстве первого стиля получается мелодия сухая и угловатая, при усилии второго—неустойчиво вибрирующая,— „подвывающая“. Эвфония требует равновесия этих стилей.

Присутствие только одной кульминации высоты в теме есть существенное условие эвфоничности. Даже если тема состоит из нескольких слов, это условие должно быть выполнено, иначе получается разрыв интонации и пестрая дисфоничность.

Если подробнее коснуться самих звуков, их абсолютных высот, то мы сразу вступаем в область, в которой сами поэты, пожалуй, менее всего сознательны. Какие тональные и высотные соотношения тонов мелодических тем? Какие тут интервалы? Есть ли тут координация тонов, подобная той, что в музыке составляет лады? Или же тут совершенно иные исходные пункты, которых мы не знаем? Вот это все вопросы, на которые мы можем отвечать пока только гипотетически или „индивидуально“, руководясь личным восприятием поэзии.

В музыке, как известно, тоны не составляют сплошного, нейтрального, безупорного звукоряда, а координированы в ладовые, тональные структуры по каким-то родственным тяготениям. Одни тоны тяготеют к другим. Между собой они образуют обычно наиболее простые интервалы. Самая эмоция музыкальных мелодий в гораздо большей степени зависит от ладовых, тональных соотношений, чем от высот просто. Достаточно сравнить хотя бы ту перемену, которая производится в мелодии переходом ее в минор из мажора. Настроение сразу меняется только от замены интервала большой терции малой. Есть ли что-либо подобное в стихе?

Я знаю многих поэтов, которые сами произносят свои стихи определенно тонально. И притом всегда в самых первобытных формах. Как музыканта, меня эти неловкие, топорные, но „тональные“ мелодии удовлетворяли гораздо менее, чем неопределенная, фантастическая и таинственная ткань дистонального

произнесения или кажущегося таковым. Но если первобытность и некрасивость этих данных тональных мелодий есть факт, то нельзя считать, что вообще тональные мелодии нехороши. Это ничем не доказано.

Что лады какие-то тут есть—для меня несомненно. Но несомненно и то, что их истоки, исходы иные, чем в музыкальных мелодиях, хотя я и думаю, что пути этих мелодий (музыки и поэзии) где-то и когда-то встретятся. Прежде всего я встречаюсь в интонациях слова с фактом известного „презрения“ к звуковому содержанию интервала как такового.

Психология уже отметила, что восприятие звуковой высоты есть более первичная стадия, чем восприятие звукоотношений. Прimitивное восприятие различает только одну сплошную линию высотностей, не улавливая в ней того, что различает слух,— музыкальных элементов сходства, периодически возвращающихся при пробегании этой линии высоты. Музыкант улавливает сходства октавных отношений, воспринимаемых им как почти тождество, отношений квинтовых, всяких иных— все это создает впоследствии ладовую упорядоченность. В предельных регистрах звукоряда (очень высокие и очень низкие ноты) мы уже не различаем интервала, но продолжаем ощущать разницу высот. Для этих регистров и у музыкантов сохраняется примитивное восприятие сплошного высотного последования. То же бывает и с очень краткими звуками. Видимо, вследствие своей краткости, мимолетности, угасания в беззвучный (шумовой) шопот звуки речи тоже очень плохо воспринимаются сознанием в своей музыкальности. По отношению к ним сохраняется примитивное восприятие одних высот, а не упорядоченностей. Мы не различаем сразу никогда „октавного“ скачка голосом от „септимного“—мы слышим только большой скачок (совершенно как с полшумами: мы воспринимаем постепенно повышающийся звукоряд шумов, стуков, но не можем определить интервалы), а для музыканта октава есть не самый близкий, а самый далекий от септимы по качеству интервал и ощущение. В речи нет интервального восприятия, а есть только восприятие количественной разницы высот. Тут октава ближе септима, чем униссону. Тут есть интервалы просто большие и малые.

Внимательный музыкальный взор в тоны произнесения склонен меня убеждать в том, что:

1) Интонация речи (и житейской, и поэтической) как-то избегает тех созвучий, тех сопоставлений звуков, которые в музыке составляют основу и именуются консонансами. Тут словно намеренно ступшевываются тональные связи, чтобы изгладить специфическое „музыкальное“ впечатление (нечто в роде того, как в прозе изгоняется впечатление метрической упорядоченности).

2) Обычные речевые ходы голоса: а) на секунды и еще более тесные интервалы, б) на увеличенную кварту, в) на дистональные интервалы между квинтой и секстой, г) на септимы и ноны и на „фальшивые октавы“.

3) Самые редкие ходы—на терции, кварты, квинты, октавы. Когда эти интервалы попробовать точно взять в мелодии стиха голосом, то наблюдается странное явление: их музыкальная гладкость, консонантность как-то странно диссонанрует, словно чужое явление.

4) Фальшью в произнесении звучит слишком ярко взятый тон, ибо его яркость вводит его в явление музыкальное, а его органическая музыкальная диссонантность немелленно „выдает“ его.

5) Тоны в музыке тяготеют к тонике лада, в мелодии речевой—к тону естественной интонации, к основному тону голоса и на нем успокаиваются (ср. окончания интонаций, где есть уже чувство „завершения“). В музыке каденции суть или ходы от тоники к иным ладовым сущностям (половинные, прерванные каденции)—и тогда производят впечатление диссона—невыполненного эстетического ожидания; или же, наоборот,—к тонике (полные каденции), и тогда они завершают эстетическое ожидание. В стихе аналогами являются ходы от основного тона (соотв. половинным каденциям) и к основному тону (соотв. полным каденциям). В музыке тяготения сложно координированы на принципах „родства тонов“, в стихе—тяготение пропорционально высоте—расстоянию от основного тона.

Я не берусь утверждать этого, но мне кажется, что лад речевой мелодии есть как бы негатив лада музыкального. Он состоит как раз из звуков, которых в ладе музыкальном нет. Интуитивное мелодическое сознание блуждает по высотам, избегая тех, которые находятся в слишком гармоничном соотношении. Какие могли бы быть причины этого? На это у меня ответ есть—я вижу причину в том, что появление гармонии звуков самих по себе, без отношения к специфическому звуковому материалу слов—материалу полумушумовому—

1) вносит в этот полумушумовой мир слишком четкие и ясные контуры „музыкальных“ звуков, звуков „слишком“ музыкальных. Эти звуки слишком контрастируют со всем остальным. Они могут появиться как эпизод (и то иногда звучат „фальшиво“), но не как существенная часть;

2) нарушают указанный выше примитивный общий восприимчивый высоты речи. Музыкант с хорошим слухом может разобрать тут невзначай интервалы. Но это-то и не хорошо. Для типичности надо, чтобы воспринималась только высота. Это достигается смещением всех интервалов с упорядоченных, знакомых (октавы, квинты и пр) на неупорядоченные, незнакомые, труднее схватываемые (секунды, тритоны, септимы и разные ультрахроматические интервалы);

3) совершенно заслоняют собой все остальное, ибо чувственное впечатление от звука музыкального слишком ярко, а бы

сказал даже—резко, и при свете его весь мир звуковых отношений речевых звуков исчезает, как картины волшебного фонаря при дневном свете. Такие тонкие образования, как рифма, ассонансы, вообще гласностные аналоги не могут ужиться в свете часто-музыкальных соотношений. Это—ночные тени. Достаточно вспомнить, что остается во впечатлении от рифмы, „положенной на музыку“¹⁾.

Эти соображения и наблюдения над мелодиями живого произведения заставляют меня признать такие основы для будущей ладовой теории мелодии стиха.

1) Типичны для мелодии повышения и понижения:

- а) на часть полутона,
- б) на что-то несколько шире полутона,
- в) на интервал немного больший тона,
- г) на увелич. кварту,
- д) на увеличенную („фальшивую“) квинту,
- е) на септиму большую и на фальш. октаву,
- ж) на нону и т. п.

2) Типичны глиссанды голоса между высотами.

3) Типично стремление к основной высоте, на коей обычно оканчивается завершенные в себе, замкнутые части стиха, а не к тонике, как в музыке.

В моих тоновых музыкальных означениях я, принимая сказанное в соображение, устанавливаю такую семейнографию, своего рода „темперацию“ мелодического лада: все написанные музыкальные интервалы понимаются не в своем музыкальном значении, а в речевом, специфическом. Я ввожу такие термины для ориентировки:

- 1) речевая комма или мора. Это минимальный интервал около $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{3}$ тона,
- 2) речевой полутон < простого,
- 3) „ тон < „
- 4) речевая терция < обычной,
- 5) „ кварта < увеличенной,
- 6) „ квинта < увеличенной,
- 7) „ секста < обычной,
- 8) „ б. и м. септима немного меньше соответствующих простых,
- 9) „ октава < обычной,
и т. д.; так что все написанные интервалы надо понимать не только как несколько меньшие по отношению к основному тону, но и между собой дающие не чистые созвучия.

¹⁾ Только самые резкие рифмы и согласные аллитерации „слышны через музыку“. Это лишний раз доказывает гениальную интуицию Вагнера, который тексты своих драм либо писал без рифм, с аллитерациями, либо с очень грубыми, почти топорными рифмами. Только такие могут сохранить жизненность в музыке.

Более детальная температура вовсе не нужна, ибо практически неразличима. И из приведенных интервалов употребительны преимущественно три типа: 1) узкий — полутон, komma, 2) средний — тритон, 3) широкий — септима, нона.

Минимальные изменения обозначаются знаком бемоля или диеза (соотв. понижение и повышение).

Быть может, возможны и тональные мелодии речи — это вопрос уже нового, грядущего поэтического творчества, творчества полного, пока же я их не наблюдал и думаю, что те эмбрионы этих тональных мелодий, которые мне удалось наблюдать, были следствием дилетантизма, — не более. У речи пока еще своя музыка ¹⁾.

Что высказанные мною предположения об атональности стиховых мелодий верны, доказывается и тем, что и в музыке инстинктивно признаются мелодиями „декламационного“ типа мелодии атональные, с интервалами диссонирующими, на ув. кварты, на септимы, и, напротив, никто не назовет декламационной фразу вполне тональную, особенно если в ней вовсе нет диссонирующих скачков (мелодии „орфического“ типа).

Базируясь на этой основе, я думаю, что мелодическая тема обусловлена в своей специфической эвфонии:

- 1) Отсутствием четких музыкальных интервалов.
- 2) Эвритмическим распределением четкости и сглаженности.
- 3) Присутствием единой главной кульминации высоты.
- 4) Отсутствием пестроты подъемов и спусков.
- 5) Известной стилизованностью, неполной явленностью естественных интонаций, которые как бы заслоняются специальной эвфонией речи стихотворной.

Типы интонационных тем можно в грубых чертах классифицировать так (независимо от их метра, отдельно уже разобранного ранее):

- 1) Полная форма (повышение, кульминация, понижение).
- 2) Нисходящая.
- 3) Монотонная (на одной высоте).
- 4) Восходящая.

Ictus метра или совпадает с кульминацией высоты, или ей предшествует, но никогда не последует.

Монотония обычно наблюдается только в низком регистре, в смежности с „основным тоном“, для выражений мрачного настроения; в высоком регистре монотония звучит истерически, или экстазично.

¹⁾ Любопытно, что современная музыка в своих атональных устремлениях начинает тоже приближаться к тому типу восприятия, как указано для стиховых мелодий.

Восходящая форма бывает в незаконченных фразах, в вопросительных предложениях и т. п. Нисходящая—при завершении фразы или речевого отдела.

Более детально можно классифицировать темы по их разностной амплитуде, по разнице высоты начала и конца. Тут мы можем отыскать типы:

- 1) положительные (общий спуск менее под'ема).
- 2) нейтральные (спуск = под'ему),
- 3) отрицательные (спуск > под'ема).

Метры и акценты динамики вносят существенные различия в эти типы, и мы в каждом типе тем (полной, нисходящей, восходящей) сможем различить подтипы в зависимости от места динамического (ictus'ового) акцента.

Смотря по протяжению кульминации, волны могут становиться более или менее асимметричными. Одно и то же слово можно произнести с разной степенью асимметрии, отчего каждый раз появляется новый оттенок и являются в сущности все новые темы. При этом меняется и положение ictus'a относительно волны, и самая форма волны. И самое существенное — тип эмоции. Каждому виду темы — виду метродинамикоинтонационному, синтетическому, в точности отвечает определенная эмоция и выразительность.

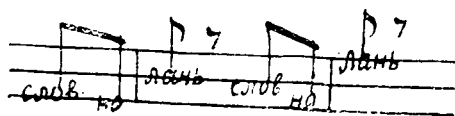
Перечислять возможные комбинации тут еще более немыслимо, чем где бы то ни было в других областях. Тут многообразие совершенно неисчислимо.

Сопоставление тем в образовании высшего порядка основывается уже на общих законах ритма. Здесь важны след. требования эвфонии:

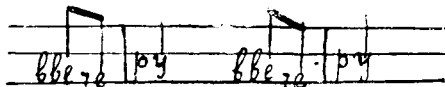
- 1) Очень близкие смысловые аналоги, (повторения слов, почти повторения, с сохранением смысла, ряды синтаксических гомологов) всегда порождают интонационную секвенцию (см. выше в главе о „мелодии прозы“). Секвенция эта дает аналог также и мелодической темы, но обычно меняет общую высоту, все повышаясь или все понижаясь, но лишь очень редко оставаясь на месте (в случаях специального монотонного задания). Секвенции могут быть оттого трех типов: повышающиеся, стоячие и понижающиеся. Степень повышения секвенции очень влияет на эмоцию, на впечатление целого. Понижающаяся секвенция дает впечатление погружения во мрак, повышающаяся — радостного подъема, умеренно (по полутонам обычно) повышающаяся — простого разнообразия, стоячая — унылой монотонности). Тут я привожу примеры трех типов секвенций из стихотворения „Меная“ Вяч. Иванова где, в связи с угасанием настроения, секвенции в аналогичных местах пробегают все стадии

от повышающихся до понижающихся, при чем и метрически темы стиха слабеют от „кретиков“ до „анапестов“.

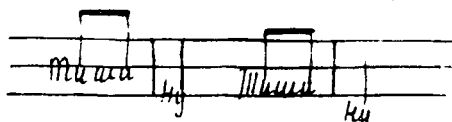
1) Повышающаяся



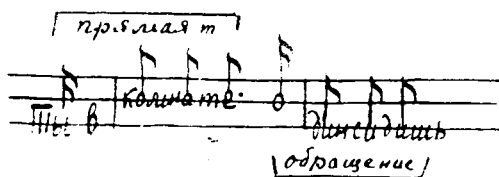
2) Стоячая



3) Понижающаяся



2) Секвенция — это простейшие аналоги, но могут быть и более сложные, связанные чертами сходства и контраста с прототипом (в секвенции сходство—в смысле и в мелодич. профиле, различие—в общей высоте). Любопытны сопоставления тем по принципам сходства и противоположностей профилей, как бы зеркального отражения или обращения: повышению соотв. понижение и обратно, (см. рис. 4), или сокращения (удлиненно) во времени а также сопоставления тем с вариететными изменениями профиля, когда при сохранении его общего типа меняются (усложняются) детали интонации, наподобие вариаций в музыке.



3) В сопоставлении необходимо избегать образующихся от самих сопоставлений повторяемостей. Ряд одинаковых интонационных волн так же монотонен, как и периодическое, но черезчур подлантичное их чередование (монотонное скандирование).

4) Типы тем должны разнообразиться: волновидные — полные должны чередоваться с однокими восходящими и с только нисходящими или монотонными. Женские окончания должны сменяться мужскими. Если имеем рифмы, то они должны (могут) различаться в интонации (ибо в них уже есть аналогия в гласностной структуре); напр., мужские рифмы провозносятся — одна как четкая, другая как „женская интонационная“. Две женские, как дактилическая и трохеическая, и т. д. Самая высота темы даже в случае ее тождества в рифмах должна различаться: одна рифма говорится выше, а ответная — ниже.

5) Высшие группы тем должны иметь интонационную кульминацию. Общая форма профиля законченной высшей тематической группы должна являть ряд волн, всегда различных по амплитуде (форме, стрессии) и тяготеющих к центральной волне. Эвфоничнее всего эта структура достигается сопоставлением серии волн положительных (набегающих с подъемом выше спуска) доходящих до кульминации — и затем ряд отрицательных (сбегающих с общим спуском больше под'ема).

Это как бы консонная форма интонации, но она не исключает возможности диссонов с соответствующей компенсацией, форм более неправильных, угловатых, причудливых.

В наиболее крупных формах кульминация целого тоже необходима. Чаще всего интонационный кульминационный пункт совпадает с „золотым сечением“ общей длины формы. Это — типичный и даже вулгарный факт, хотя мало отмечавшийся. что, напр., в традиционном „четверостишии“, в строфе из четырех стихов, кульминация интонации естественно стремится занять место немного спустя после начала третьего стиха (в примерах золотое сечение отмечено прописной буквой)¹⁾.

Мне хорошо при буйстве бури
При кротком свете ночника
На тщательной миниатюре
Чертить узоры лепестка.

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит, бежит
Гвадалквир.

Я старый пепел не тревожу,
Здесь был огонь и вот остыл.
Как змея на сброшенную кожу.
Смотрю на то, чем прежде был.

¹⁾ См. по этому поводу у Б. Эйхенбаума — („Мелодика стиха“), стр. 54, 55, 58, где отмечается факт, но не связывается с зол. сечением.

Или более сложный пример:

Мой дядя самых честных правил.
Когда не в шутку занемог,
ВсЕх уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука,
Но, Бо же мой, какая скука
Сидеть с больным и день, и ночь,
Не отходя ни шагу прочь.

(Для всего отрывка кульминация в начале ⁶5-го стиха (но Бо же мой) для части, отделенным этим сечением (первые 6 ст.)—в начале 3-го стиха (вс-е х).)

Я уже приводил выше поразительный в этом отношении анализ „Поэта“ Пушкина. Но все эти случаи—не исключения, а правило, оправдывающееся в прямо невероятном количестве случаев если не для одной интонации, то вообще для какого-то отсечения пункта золотого сечения (сечений) совместными взаимодействиями ресурсов музыки речи и смысла. Анализы всех этих золотых сечений очень важны и полезны для постижения строения и уяснения эвритмии. Я не буду вдаваться тут в подробности, но укажу, что часто встречается сложное золотое сечение (деление золотых сечений), как, напр., в приведенном выше примере „Поэта“ и в последнем отрывке из „Онегина“.

Принимая во внимание, что произведение поэзии не кончается с его последним звуком, не обрывается, а что заключительное молчание (пауза) принадлежит произведению как необходимая часть и имеет определенную длительность, я полагаю, что в стройных композициях всегда золотое сечение падает на кульминацию интонации, даже тогда, когда эта последняя передвинута на конец. Надо только учесть длину конечного молчания. Это положение легко проверить на лирике Фета (см. Эйхенбаум, „Мелодика стиха“, о Фете), очень часто обнаруживающую нарастание интонации к концу, и соответственно долгую заключительную паузу-фермату, иногда, при стремительности самого стиха, достигающую нескольких десятков метродинамических единиц.

Замечательно точнейшее математическое совпадение всех этих делений с действительными гранями интонаций и смысла. Точность достигает десятых, даже сотых долей измеряемой величины, почти всегда бывает в долях „стоп“. Это изумительное явление еще раз заставляет подчеркнуть ритмическую безошибочность интуиции, с точностью находящей то, что, казалось бы, совершенно неведомо самому творцу всех этих форм.

Реже встречается и менее красиво звучит кульминация симметрии (посередине). Естественно, что отдельные под'емы должны быть так рассчитаны, чтобы для главной кульминации хватило диапазона голоса речи, который очень ограничен. От этого интонационное обозначение золотых сечений проявляется только в сравнительно небольших формах или частях, а в более крупных

этот важный пункт отмечается совместными усилиями метра, динамики, интонации и, главное, смысла.

Выше я изложил в наиболее осторожной форме наблюдаемые закономерности в организации мелоса речи. Необходимо помнить, что, кроме этих общих законов, являющихся выводами из предпосылок Гитма в широком смысле слова, все рецепты более детальной организации мелодии речи, выдаваемые теоретиками-декламаторами за „законы“, конечно, не имеют никакого реального нормативного значения, так же как и самый принцип перенесения естественных интонаций речи в произнесение стиха или речи художественной. К сожалению, сейчас декламаторско-теоретическая работа ведется преимущественно в этом направлении, несказанно суживая сферу свободного мелодического творчества в речи ¹⁾.

Я закончу эту главу приведением нотного текста некоторых мелодий выдающихся произведений. Это будут не обычные декламаторские мелодии, считающиеся с естественной интонацией, так сказать, натурализованные. Это и не те примитивные „скандирования“, которыми излагают свой поэтический образ некоторые поэты, очевидно примышляя к этой схеме всю истинную мелодию (как композитор, играя на ф. п., может „примышлять“ все тембры оркестра). Это — только первый опыт строго музыкального звукового осознания речевых оттенков,—осознания, предваренного точным анализом и работой фиксации в записи элементов звукового сложения. Очень возможно, что эти опыты окажутся, как часто бывает с первыми опытами, не вполне удачными или не во всех частях удачными. Нельзя только судить их с точки зрения типично-декламационной, как я уже выяснил. Скорее активный поэт будет тут критиком, более чутким и непристрастным. Я считаю, что этот первый опыт необходим, чтобы за ним последовали другие, от других исходящие. Чтобы, наконец, создалась настоящая техника творчества речевых мелодий, строго четких, уже достаточно (до импровизационных граней, во всяком искусстве неизбежных и неуничтожимых) определенных, чтобы из этой области были изгнаны „авось“, „приблизительно“ и „кое-как“, пока тут царящие неограниченно. И тем самым чтобы создана была возможность в этой области, на прочно определившихся и установившихся устоях, дальнейшего развития, усложнения, углубления и утончения безграницной области МУЗЫКИ РЕЧИ. (См. таблицы V и VI.)

¹⁾ К этому типу теоретиков относятся базирующиеся на очень узких схемах, принимаемых за „законы“, В. Серезников в Москве и Всеволодский в СПб.

IX. Возникающие проблемы.

Осознание музыкальной звуковой стороны речи вызывает к жизни ряд проблем, большая часть которых есть дело будущего, довольно отдаленного.

Я уже говорил о случившемся в речи, как творческом акте, кардинальном раз'единении образа творения от образа воспроизведения. Между тем и другим нет достаточной связности: поэт не может выразить знаками свои образы с достаточной четкостью, и это—причина того, что импровизационная область разрастается безмерно. Я дал в настоящей работе общие контуры возможности таких записей, которые бы хоть несколько сузили импровизационность конечного звукового облика художественной речи и тем дали бы возможность поэту (дело идет, конечно, преимущественно о речи стихотворной) дать более четкие и тонкие нюансы в самом образе творения. Для меня ясно и несомненно, что поэт есть (и должен быть) автором не только слов и относительной и метрической упорядоченности, но и всех деталей метра, динамики и интонации. Если в его образе творения эти детали существуют, но не сознаны, (это самый частый случай), то это—прямая вина отсутствия записи, укрепляющей осознание. Если же они сознательно неопределены, то тем хуже для поэта, ибо означает неубежденность в истинном бытии своего творения.

Сейчас проблемы возникают двух типов: одна—для декламаторов и касается точной композиции деталей речи в произведениях, которые авторами были этих деталей лишены (я считаю это в роде как бы „не-до-сочинением“). В таком положении вся поэзия, отданная поэтами на досочинение ее декламаторами¹⁾. Я уже говорил, что традиционный декламатор обычно неудачно, хотя и уверенно подходит к этой задаче: обычно он

¹⁾ Поэтому в сущности все исследования „мелодики“ стиха, в том числе прекрасный труд Б. Эйхенбаума („Мелодика стиха“), именно мелодии не касаются и коснуться не могут (ибо мелодии самые не даны никаким образом), а имеют дело, под именем „мелодики“, с формами общих интонаций, усматриваемыми из синтаксических структур стиха, или же с гласностными ритмами.

сам очень несознательен в звуковой стихии речи, еще меньше, чем поэт. И самый подход его — прозаический, исходящий из натуралистических оттенков, а не из музыки, как это должно быть. Проблема композиции речевых мелодий должна предваряться тщательным изучением и осознанием звуковой природы речи. Должен быть выработан слух, настоящий, а не приблизительный, ритмическое чувство, владение звуковым сознанием, т. е. репродуктивная память на звук, неизбежная у всякого композитора. Тогда только можно приступать к самой композиции речевых мелодий и их записи. Тут, конечно (как это ни печально), будет царить относительный произвол, одно и то же произведение может получить самые различные трактовки. Но и это важно, чтобы все эти трактовки были не преходящим моментом исполнения, а существующим художественным актом, пребывающей формой, которой являются и все композиции музыкальные.

Составление мелодий речи должно быть одновременно интуитивным актом и опираться на осознанные ритмические принципы. Многие из методов уже указаны мною в этой работе, другие появятся в процессе творчества. Композиция эта очень подобна по задаче (но более узка и, пожалуй, легче) писанию ромansa на данный текст. С другой стороны, мелодия тут менее свободна и не может надеяться, как то сплошь и рядом бывает в ромansaх, на „самоокупание“, на то, что своей звуковой сущностью она оправдает себя независимо от слова. Поэтому эта работа тоньше простой романсной композиции.

Само собой разумеется, что эта задача — многообразная, допускающая бесконечность решений, угадываний точного профиля мелодий. Но у меня есть глубокое убеждение, что существует среди всех возможных профилей мелодии данного стиха, различающихся по деталям динамики, метрики, интонации, одна с наивысшим напряжением эвритмии общей, одна безусловно ритмическая, максимально-впечатляющая. Это, как и всякая ритмическая задача, — математическая задача на нахождение максимума некоторой функции при данных условиях, нечто аналогичное проблеме вариационного исчисления.

Этапы этой работы намечаются, как:

1) Осознание и фиксация основной метрической сети и, если есть, ее вариаций (фиксация метрических пауз, изменений сети и проч.)

2) Композиция метродинамических контуров тем по законам эвритмии.

3) Композиция интонационных профилей мелодий (самая трудная и ответственная часть, требующая уже специального мелодического „вдохновения“), при чем тут особое внимание надо обратить на осознание интонаций согласных.

4) Нанесение экспрессивных нюансов динамики и метрики.

5) Осознание гласностных ритмов (эта работа чистого „оживления“, но не композиции).

После этого образ творения сразу получает огромную четкость и уверенность ритмического контура, внутри которого уже возможны детальные, чисто „вдохновенного“, интуитивного типа импровизационные уклонения. Можно сказать, что в этой области, где поэт чувствовал себя еще не сознательным, он на верное инстинктивно прибегал только к наиболее простым эвритмическим схемам, так как более сложные требуют уже большей детализации подробностей. Оттого необходимо советовать при композиции речевых мелодий считаться с наивозможной простотой структуры. Простейшие ритмические законы тут много помогают. Надо избегать слишком вычурных метрических тем и расположений, слишком изысканных интонаций, ибо все это не могло войти в замыслы несознательного в звуковом мире поэта, который невольно подчинял себя примитивнейшим формам ритмических воплощений в метре, в динамике и в интонации. Правило „золотого деления“ очень полезно, как метод, облегчающий нахождение кульминаций интонации, и почти всегда необходимо оказывается его использовать, при чем, оказывается, надо учитывать и паузу в конце отрывка (или строфы, или целого стихотворения), как входящую в часть целого.

Другая и несравненно более сложная проблема возникает по отношению к „поэтам будущего“. Я провижу в них композиторов своих мелодий. Уже прецеденты есть. Уже изысканный метод произнесения своих стихов, напр., хотя бы Бальмонтом, требовал настоятельно точной записи, ибо те простые записи, коими он пытался овладеть своими творческими образами, явно ничего не говорили о самом интимном, самом любопытном, самом красивом и, пожалуй, самом характерном для него, отчасти воплощавшемся в его личном произнесении и почти никогда не звучавшем у декламаторов. У Бальмонта, напр., множество характерных „аномалий“ метрического строения тем, акцентов на полугласных, на согласных, мелодических интонаций на одном звуке (напевностей), много тем, энергически метрованных. И в этом Бальмонт оригинальнее, чем даже в остальном облике своей поэзии, именно это — не определено, не уловлено. И это не для него одного, а для всех без исключения.

Спору нет — многие поэты создавали только очень плохие и даже смешные мелодии именно тогда, когда желали напевности дать первое место. Но это ничего не доказывает, кроме того, что всякое завоевание искусства требует проникновения и длительной культуры. От плохих и наивных напевов поэзия должна перейти к более эвритмичным и гармоничным. Те же, которые окажутся не в состоянии этого совершить, будут подобны музыкантам, не способным дать цельную композицию, а только часть ее, напр., одну мелодию без гармонии. Но важнейшее во всем этом — это сознание необходимости быть полновластным господином образов интонаций и целостного ритма. И последние явления в области поэзии, теоретизация стиховедения, создание культуры техники — все убе-

ждает меня, что время, когда поэт станет обладателем полной техники и всех ресурсов своего искусства и тем откроет новые интуитивные горизонты, уже недалеко.

То, что наблюдается сейчас в поэзии, то, что наблюдалось в ней доныне, — все это необычайно примитивно в сравнении с тем, что „могло бы быть“. В области метродинамики возможны, при записи размера, огромные разнообразия в самых сетях, чередование самых причудливых размеров, введение размеров многодольных, пока отсутствующих. Возможны тематические размеры очень изысканных метров, с опусканием ictus'ов, с синкопами, со звуками минимальной длительности, возможны метрические акценты полугласных и согласных, осознанные, а не импульсивно появляющиеся. Одним словом, все разнообразие метра музыкального искусства — к услугам поэзии будущего. Фиксация длительности и темпа, запись пауз, позволит внести сознание и ритм в самые запутанные области, где царил хаос и дилетантизм. Возможно настоящее отображение эмоции в метре, чего пока еще не было. Вместе с этим возможны явления звуков — длящихся в течение ряда метрических едвип — затяжений, которые до сих пор были только элементом экспрессии, аметрическими явлениями, а теперь могут стать упорядоченными. Одновременно с этим совершенно уничтожается необходимость сложнейшей терминологии явлений, фиксированных с достаточной точностью в методе записи.

Далее запись динамических оттенков позволит сузить область индивидуальной импровизации и сделает их тоже частью осознанного ритма, частью образа творения.

Переходя к гласностям, мы заметим сразу возможность более точного сознания их эвфонии. Эта область более других на пути усовершенствования, но здесь мешает некоторое кустарничество, коллекционерство деталей. Важно включить гласностный ритм в общие схемы ритмизации, начиная от простейших, от симметрии, периодичности и постепенно осваиваясь с более сложными группировками. Также и с той областью гласностных аналогов, которые заключают в себе рифмы, ассонансы и аллитерации. Тут возможно не только (уже начавшееся) освежение рифм, более изысканные формы ассонансов, но и более сознательное перемещение этих гласностных аналогов с ictus'ов метрической сети, где они по привычке съели себе оседлость, и на другие пункты стиха, каждый раз с учетом эстетического веса такого перемещения и его ритмического смысла. Возможны более причудливые рифмаческо-ассонансовые схемы, в которых рифма установит более тесную спаянность частей, будет не только отсчитывать и разделять, но и „сращивать“. Любопытна бедность новой поэзии в этом отношении. Ни одно из так наз. „новых“ направлений не свершило ничего нового в области музыки стиха. Скорее напротив — так наз. свободный стих новых поэтов нередко напоминает нарубленную прозу, изредка увешанную ассонансами на самых сте-

реотипных местах. Новаторский дух идет, часто по-дилетантски (и отчасти побуждаемый некоторой „тугоухостью“), в сторону как раз аритмизации, т.-е. приближается к прозаизму. Часто ищет своих сокровищ, где их вовсе не надо и даже „неграмотно“ искать, демонстрируя этим свое полное звуковое неведение — возьмем хотя бы переносы слов и „внутри-словные“ рифмы, которые, не являясь принципом, всегда обречены производить впечатление колдобины, куда попадает стих. Попытки „заумного“ языка еще печальнее и наивнее, тем более, что почему-то авторов этого языка как-то особенно тянет на непривлекательные звучности.

Развитие аллитераций тоже возможно при условии достаточного к ним внимания. В последнее время часто указывали, что рифмы исчерпаны, отжили свой век, и что стих должен искать новых путей эвритмизации. Думаю, что утверждение „исчерпанности“ рифм по меньшей мере столь же преждевременно и опрометчиво, как утверждение музыкальных модернистов об „исчерпанности диатонических гармоний“. Говорящие так не представляют себе истинного количества возможных тут комбинаций и статочностей. Но во всяком случае стих, инстинктивно ищущий, где „глубже“, несомненно может найти это искомое непочатое богатство в равномерном развитии всех тембровых (гласностных) слагающих. И тут меньшая традиционность и освещение ритмом всех гласностных возможностей — единственный путь.

Интонационная область предъявляет поэту уже чисто-музыкальные требования. Мелодия стиха — ведь это не простое угадание естественных интонаций произношения „по смыслу“, а некоторое преобразование этих интонаций. Существует бесчисленный ряд „нюансов“ мелодического профиля — от полной подчиненности типично-прозаическим интонациям естественной речи (напр., в поэзии Ахматовой) и до полного игнорирования естественных интонаций (балладические напевы, обычно до сих пор проявлявшиеся в трехдольных „анapestах“), до композиций, в которых смысл подчинен музыке всецело. Очертания мелодии стиха должны быть осознаны до конца и зафиксированы символом. Здесь открываются перспективы совершенно необъятные и грандиозные, хотя бы при помощи тех эмоций, которые скрыты в интонационных профилях. Все эти вместе взятые области позволяют, наконец, создать и грандиозные, монументальные звуковые формы в поэзии, которых пока еще не было, — формы самой тектоники целого. До сих пор поэзия в своем звуковом облике в сущности не создала крупных форм, а создавала лишь более или менее упорядоченные нанизанности мелких, что далеко не одно и то же

Путь осознания один — внедрение четких достижений в сознание путем записи. Без этого обойтись нельзя. Слух и ритмическое чувство разовьются только от такой „ставки на точность“. И это — как бы некоторая, частичная передача сознанию того, что было доселе в плане чистой интуиции — заставит

последнюю искать своих путей в более тонких, более высоких и взысканных областях, а поэтическое творчество лишит того рокового раздвоения образа творения от образа исполнения, — раздвоения, самое существование которого заставляло до сих пор многих сомневаться в праве поэта распоряжаться созданными им же звуками.

Одновременно возникает проблема создания новой науки о музыке стиха, первые камни которой положены этой книгой и предварявшими ее исследованиями других авторов, — науки о звуковых взаимоотношениях речи, и проблема культуры, сознательной и упорной — техники осознания звуковых элементов речи. Среди частных первой из этих задач я укажу на установление записи (в развитие и изменение того, что я дал в книге) и теорию звуковых речевых ладов, по которым скользит эвфоническая интонация.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
<u>I</u> О музыке речи	12 ✓
II. Анализ звуков речи	24
III. Дыхание в речи	64
IV. Эмоциография речи	73
<u>V</u> <u>V</u> О содержании ритма	90
VI. Речевая эвфония	99
<u>VII</u> Мелодия прозаической речи	112
<u>VIII</u> Поэтическая речь	127
IX. Возникающие проблемы	185

Таблица 1.

Рис 1.

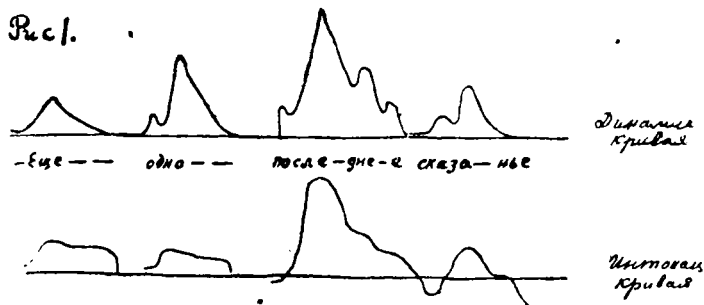


Рис 2

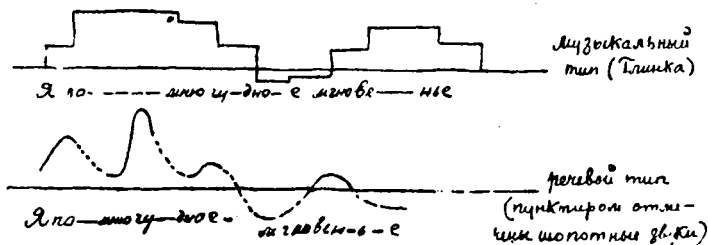
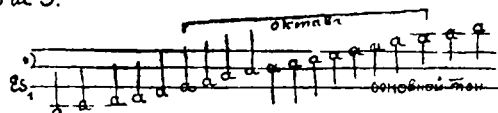


Рис 3.



Мензуральные типы, с буквами вместо нотных кружочков

а = p а = r а = l а = o

а = p а = r и т.д.

Примерное изображение звучания гайки на букву, "а" в трехлинейной буквенной системе речевой записи

*) Стоящие при линии линейке обозначение звука (Es) означает абсолютную звуковую высоту нижней строчки (основного тона)

Таблица 1.

Рис 4. Примеры речевой записи в трёхлинейной системе

Адаманте (♩ = 108.) ¹⁰⁰⁾ ₁₀₀₎

и пч

(Пч у к и -)

Таблица 1.

- и

(Большая часть воспроизведена авторской интерпретацией)

*) Знак наклонной черты \swarrow означает движение полуса, т.е. прохождение всех промежуточных высот.

*) Знак и означает быстрое выдыхание и начало выдыхания это как бы сокращение двух последовательных знаков и и л

*) Цифры означают темп метрической единицы в сколе метронома Мельцеля.

193

194

Таблица 2.

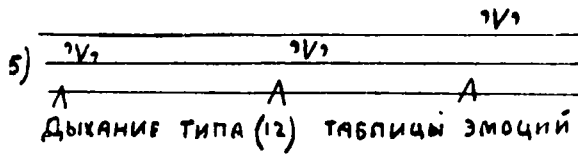
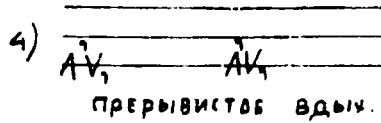
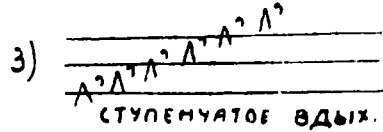


Таблица 2.

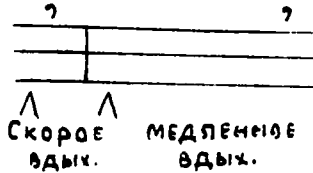
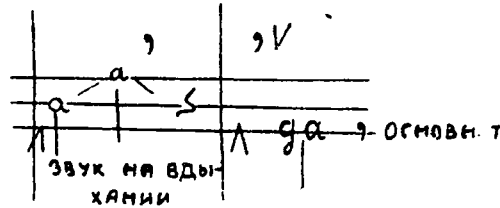


Таблица 2.

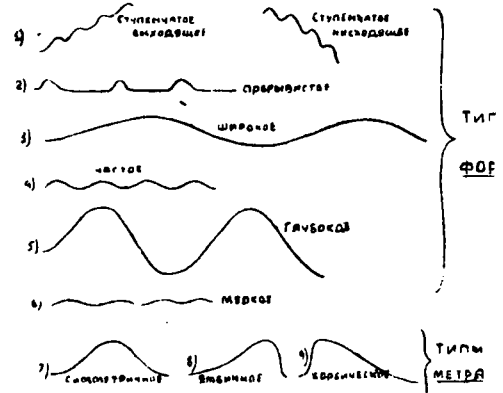
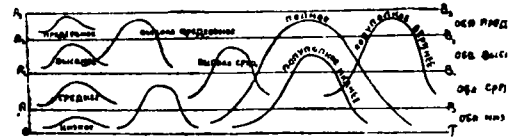
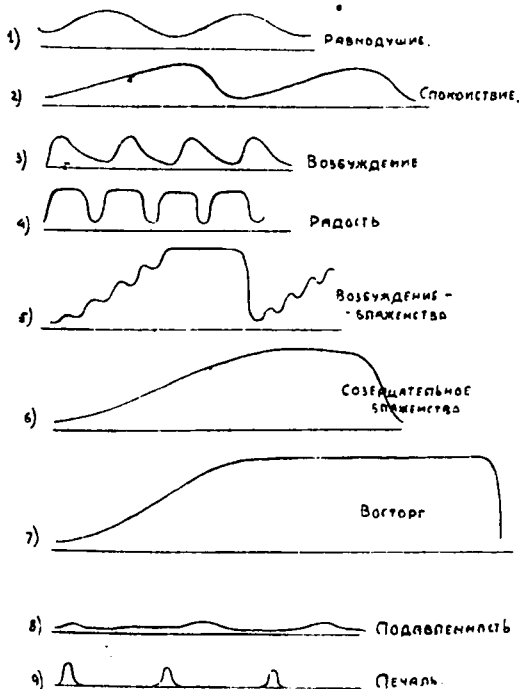
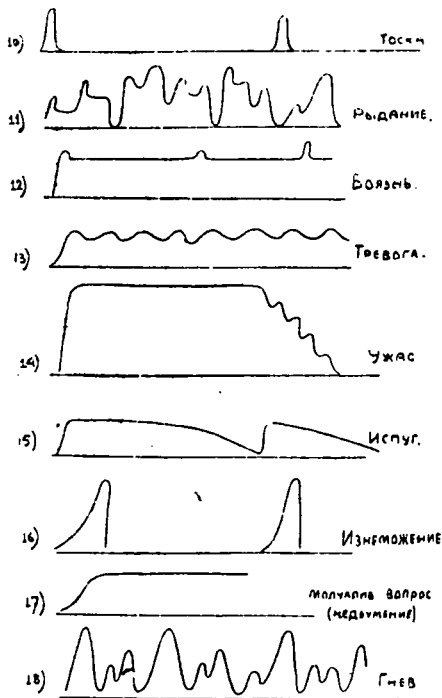


Таблица 3.



2

Таблица 3.



195

Таблица 4.

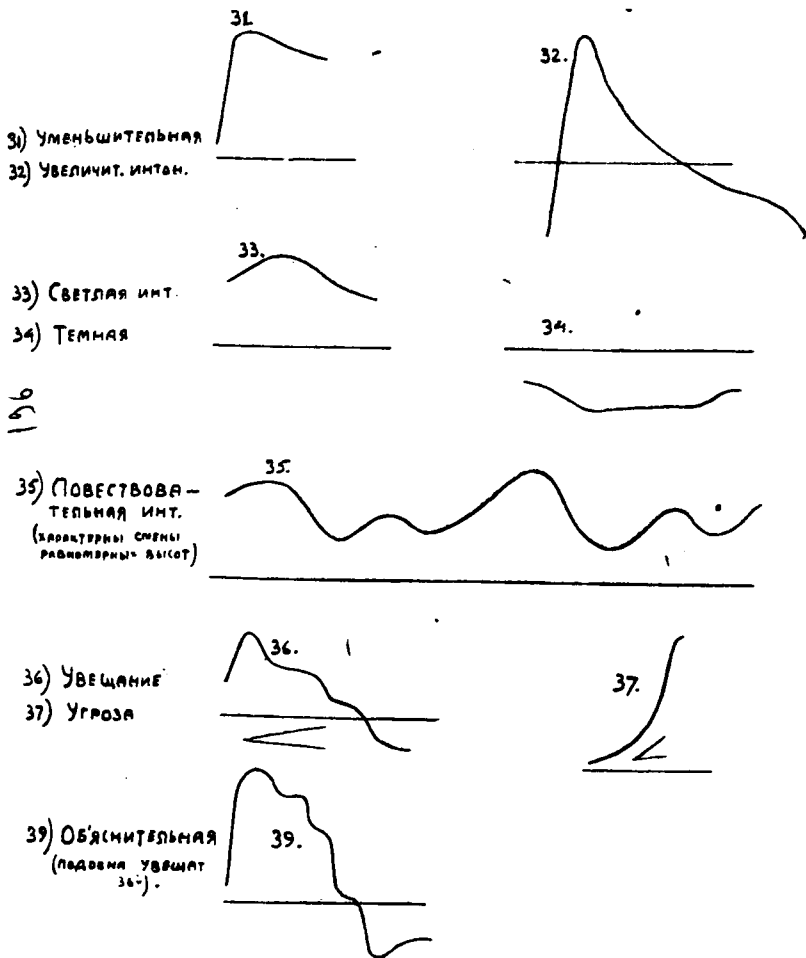
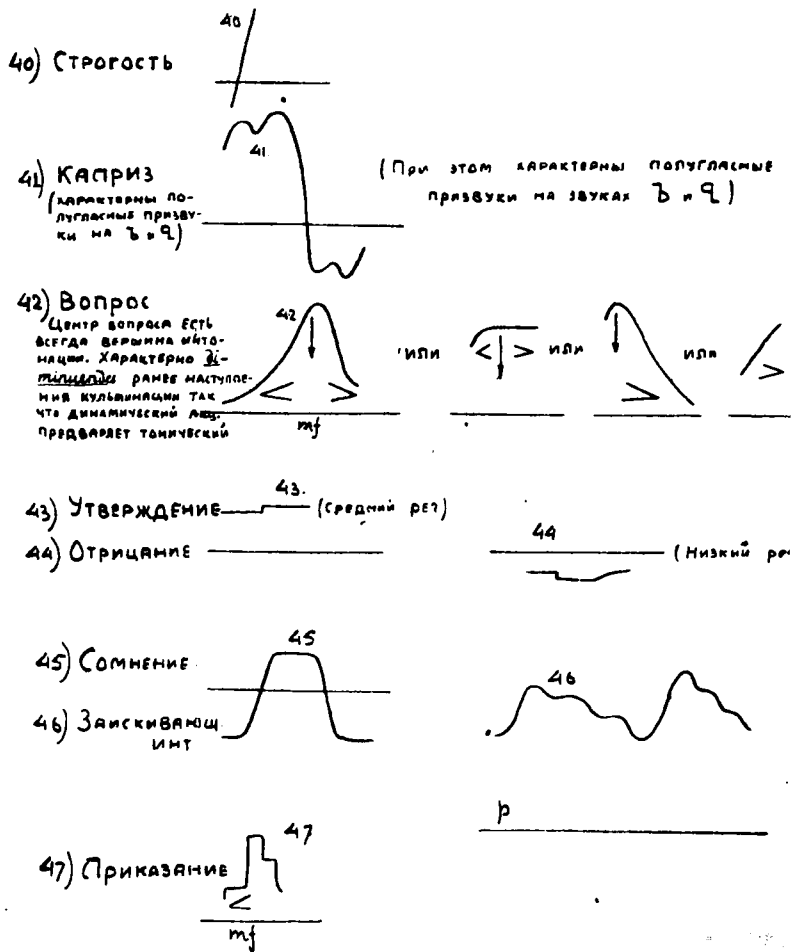


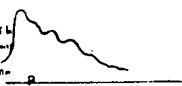
Таблица 4.



196

Таблица 4 а.

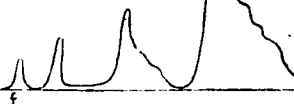
1) Любвеобильность
(слабая, умеренная
интенсивность на
одном этапе или
стадии).



2) Нежность



3) Страсть



4) Призыв



5) Важность



6) Неправильность



7) Дагада

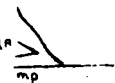
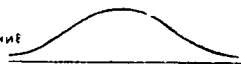


Таблица 4 а.

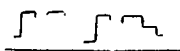
8) Торжественность



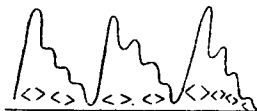
9) Благоговение



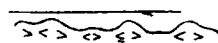
10) Испуг



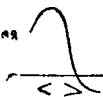
11) Брань



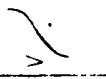
12) Ворчание



13) Звательная
инт.



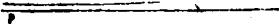
14) Крич



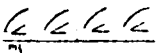
197

Таблица 4 а.

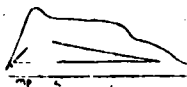
1) Равновесие



2) Ветвистость



3) Близость



4) Удары



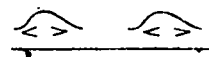
5) Печаль



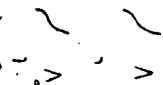
6) Тоска



7) Просьба
(или вопрос
или интонация)



8) Жалоба
(или перебранка
или интонация)



861

Таблица 4 а.

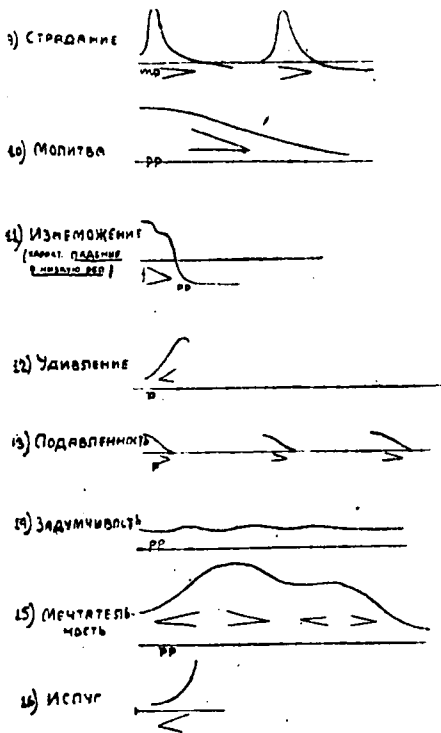


Таблица 5.

Andante

20 зна не : end бля pe

паи за фк чо бо се па

тень со ба не 5

заи за ба м 5 м 7 7

Meno mosso

па-ти ДНК па том па ма с

скап нбля все сомн нли

не риз встор соноте риз

и нбл па бо ро acc. в мачо

иу и лкан сох ро нлз ма-бам

с ба росо

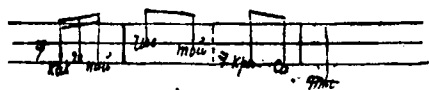
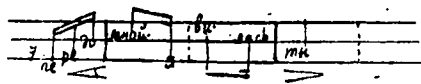
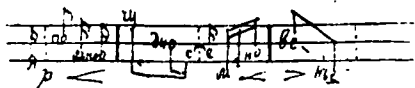
и нб риз

ио реуб сам-д нб

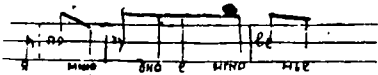
(Back)

Таблица 5.

Andante



(Пушкин. Лирический стиль)
желосз



(Поэма Стелль, скандированная)
на 2-й высоте.

199

Таблица 6

Allegretto

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef and a 7/8 time signature. The staff contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "моя душа" are written below the notes.

Handwritten musical notation for the second system, showing a continuation of the melody with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings like "p" and "f".

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a 7/8 time signature.

Handwritten musical notation for the fifth system, with dynamic markings like "mf" and "f".

Handwritten musical notation for the sixth system, including a triplet of notes and dynamic markings.

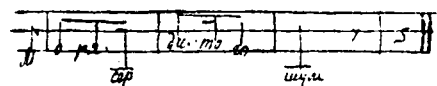
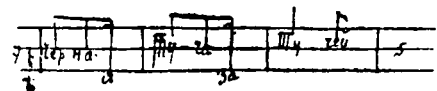
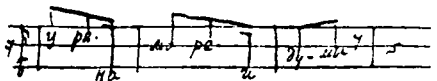
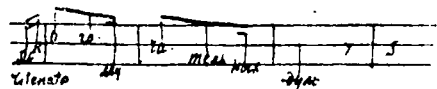
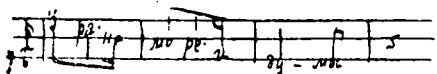
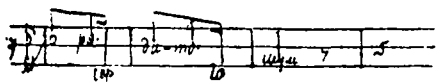
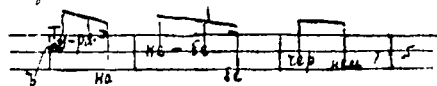
Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a treble clef and a 7/8 time signature.

Handwritten musical notation for the eighth system, showing a triplet of notes and dynamic markings.

Таблицы №1-6
 рукописные

Таблица 6.

Allegro moderato



(Этот Пример мелоса е
некогт преобладалии скелы
скандированиа, компенсир-