

ГОЛОС БЛОКА*

С. И. БЕРНШТЕЙН

Публикация А. Ивича и Г. Суперфина

ПРЕДИСЛОВИЕ <I>.

Со времени написания этой работы прошло почти два года. В рукописи она была три раза читана публично (в заседаниях Общества Изучения Художественной Словесности при Российском Институте Истории Искусств, Московского Лингвистического Кружка и Комиссии по теории декламации Института Живого Слова) и просмотрена несколькими лицами, заинтересованными и компетентными в обсуждаемых в ней вопросах. В результате этого деятельного обмена мнений, автор счел нужным внести в свою работу ряд поправок и дополнений; он с благодарностью использовал критические замечания и указания, сделанные ему С. М. Бонди, А. М. Пешковским, В. А. Пястом, Б. В. Томашевским, Ю. Н. Тыняновым, Б. М. Эйхенбаумом, Б. М. и Н. Е. Энгельгардт. С другой стороны, за истекшее вре-

* Статья написана в августе—сентябре 1921 г. (примечания к ней датированы 1922 г.) и пересматривалась до 1925 г. включительно. С. И. Бернштейн снабдил статью двумя предисловиями: первое из них, недатированное, написано в 1923 г., второе — в августе 1925 г. Публикация предполагалась в сб. «Об Александре Блоке», выпущенном издательством «Картонный домик» в ноябре 1921 г. Статья не вошла в сборник по техническим причинам: из-за трудности, по условиям того времени, воспроизведения типографским способом графиков и различных пометок в цитатах. Предполагавшееся в 1923—25 гг. издание работы отдельной книгой в Государственном издательстве также не состоялось. «Голос Блока» при жизни автора так и не дошел до читателя, хотя фрагментарно он использовался в печатных статьях С. И. Бернштейна и его учеников.

Настоящая публикация готовилась к печати по авторской рукописи и авторизованной машинописи. Публикаторы пытались по возможности сохранить первоначальную редакцию текста и систему библиографических и др. отсылок. Изменены лишь ссылки на произведения А. Блока, которые даны по изд.: Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах. М.—Л., 1960—1963. Ссылки эти приведены в тексте, в скобках. Первая цифра — том, вторая страница.

мя в печати и в заседаниях Вольной Философской Ассоциации было опубликовано немало ценных сведений о Блоке, которые при печатании работы также надлежало принять во внимание. Появились и работы по теории поэзии, освещающие некоторые из затронутых здесь вопросов. Все это, в свою очередь, потребовало включения в работу соответствующих ссылок и замечаний. Внося эти позднейшие изменения, автор предпочел избежать переработки основного текста и, оставив первоначальную его редакцию почти в неприкосновенном виде, расширить, в ущерб композиционной стройности работы, отдел Примечаний, дополнений и экскурсов.

С признательностью автор должен упомянуть о двух лабораториях, в которых выполнялась эмпирическая часть его работы, — о Фонетической Лаборатории Института Живого Слова и о Кабинете Экспериментальной Фонетики Петербургского Университета. По отношению к последнему он чувствует себя обязанным, прежде всего, внешним образом: для фонографических записей и их выслушивания, наряду с парлографом Лаборатории Института Живого Слова, он пользовался аппаратами Кабинета. Вместе с тем, эта работа связана с Кабинетом Экспериментальной Фонетики также и в другом отношении, особенно ценном для автора: хотя он и не применяет здесь собственно экспериментальных (объективных) методов, — тем не менее, без фонетической тренировки, приобретавшейся им в Кабинете в течение нескольких лет, под руководством профессора Л. В. Щербы, это исследование не могло бы быть осуществлено.

С чувством глубокой благодарности автор вспоминает о поэтах, доставивших фонографический материал для этого исследования. Некоторые из них проявили живой интерес к его работе, и беседы с ними, раскрывая перед исследователем целый мир специфически художественного внутреннего опыта, были для него в равной мере непосредственно ценны и продуктивны в научном отношении. К их числу относятся уже ушедшие из жизни А. А. Блок, и Н. С. Гумилев; из ныне здравствующих — Андрей Белый, В. А. Пяст, В. А. Рождественский, Ф. К. Сологуб, В. Ф. Ходасевич.

Необходимо здесь оговорить, что в то время, когда писалась эта работа, общий план «Разысканий в области теории декламации», первый выпуск которых она составляет, еще не вырисовывался перед автором в достаточно определенных контурах, Теперь для него ясно, что «Голос Блока» заключает в себе *in pise* почти все дальнейшее исследование. В систематическом порядке первую часть его должно было бы составить введение, трактующее вопросы о сущности декламации как искусства материального воплощения поэтических произведений, об отношении декламации к поэзии и о методологическом значении

для теории стиха изучения декламации вообще и декламации поэтов в особенности. Далее должен следовать ряд монографических очерков, которые могут быть построены двояким образом: можно, ориентируясь на проблемы декламации, посвятить их описанию отдельных декламационных стилей; либо, ориентируясь на проблемы теории стиха, с этой точки зрения систематизировать материал, почерпаемый из образцов различных стилей декламации. В зависимости от содержания этого центрального отдела работы, заключительный ее отдел должен быть посвящен либо формулировке выводов из декламационных данных в направлении теории русского стиха, либо объединению описанных с другой точки зрения приемов декламации в характеристики и классификацию декламационных стилей. В «Голосе Блока» намеченному сейчас введению соответствует центральная часть заключительной главы и ряд экскурсов (главным образом, 31-ый и 52-ой; основная его часть содержит описание определенного декламационного стиля; в качестве сравнительного материала эпизодически приводятся характеристики других стилей декламации; в 7-ой главе, посвященной вопросу о декламационной мелодике, сделана попытка использовать данные декламации для освещения одной из конкретных проблем истории стиха; наконец, в работе рассеяны также замечания классификационного характера. Таким образом, дальнейшие отделы «Разысканий» должны представить собою развитие элементов, уже содержащихся в первом их выпуске. Насколько систематично и полно удастся автору осуществить намеченный план, покажет будущее; впрочем, уже а priori очевидно, что систематичность изложения существенным образом нарушена перечисленными антиципациями в «Голосе Блока». В дальнейшем исследовании, при изучении декламационных длительностей, автор пользуется также измерительными методами, которые ему не удалось применить в этой работе.

В заключение этого предисловия, автор позволяет себе отметить, что о предлагаемой работе, в связи с другими результатами его занятий в области теории декламации, появилось несколько упоминаний в печати: см. статьи В. А. Пяста «Два слова о чтении Блоком стихов» (сб. статей «Об Александре Блоке». Пб., 1921, стр. 333), Вл. Б. Шкловского «Декламация Блока» («Жизнь Искусства», 9 мая 1922, № 18—841), В. А. Пяста «Декламация в минувшем году» (ib., 3 января 1923, № 1—875), работы Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (Пб., 1922, стр. 196), В. М. Жирмунского «Мелодика стиха» («Мысль», 1922, № 3, стр. 117), Р. Якобсона и П. Богатырева «Славянская филология в России за годы войны и революции» (Берлин, 1923, стр. 31—32). Все эти упоминания вызывают со стороны автора благодарность за оказанное его работе внимание. Вместе с тем, одно

из них побуждает его к ответному замечанию. Б. М. Эйхенбаум приписывает его занятиям в области мелодики стиха лингвистическую точку зрения. Автор надеется, что опубликование «Голоса Блока» устранил это недоразумение: эстетические феномены изучаются им как таковые — не с лингвистической точки зрения, но на основании данных лингвистики и при помощи лингвистических методов, что представляется обязательным для всякого исследователя, изучающего построение из словесного материала. Аналогичное утверждение Б. М. Эйхенбаума относительно работ Ed. Sivers'a в области мелодики стиха опровергнуто В. М. Жирмунским (цит. соч., стр. 118).

<1923>

ПРЕДИСЛОВИЕ <II>.

Четыре года «вентилирования» моей работы — в форме обсуждения готовой к печати рукописи («Голос Блока»), которую я читал ряду специалистов-филологов и охотно предоставлял для ознакомления всем интересующимся, в форме прений по читанным мною докладам, наконец, в форме чтения лекций и ведения семинариев в Институте Живого Слова и в Институте Истории Искусств, — не прошли для нее даром и имели свои положительные и отрицательные последствия. К числу положительных последствий надо отнести многочисленные критические замечания, которые я имел достаточно времени оценить. Вместе с тем расширились и технические возможности эмпирического изучения декламации, и теперь, в последний раз подготавливая свою работу к опубликованию, я имел возможность, не прибегая к строго экспериментальному исследованию (при помощи графического метода), использовать такие средства, как копирование фонограмм при помощи радиоусилителя и линейное измерение длительностей речевого звучания.

Отрицательные же последствия слишком продолжительного пребывания моей работы в состоянии рукописи характеризуются тем обстоятельством, что в двух работах, по вопросам, смежным с входящими в круг моего изучения, мне пришлось прочитать не оговоренное надлежащим образом изложение моих наблюдений и суждений. Как особо благоприятную для себя случайность, отмечу, что обе эти работы пока не появились в печати.

25 VIII 25.

Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.
Пушкин. Цыганы.

1.

Поколения будут хранить взволнованную память об ушедшем поэте. Но мы, —

Рожденные в года глухие,

его современники, — мы связаны с ним особенно интимной связью. И для нас, в поэтическом наследии Александра Блока узнающих черты своего, художественно претворенного, мироотношения, глубоко символичным представляется безвременный уход нашего поэта: вместе с ним, под натиском катастрофических событий последних лет, уходит из жизни наш душевный строй, и, пережившие свой век, мы осуждены стать собственными историками. «С ним умирала его культура», — сказал Александр Блок о Пушкине¹. Какой-нибудь поздний историк скажет эти слова об Александре Блоке. Конечно, — каждый из нас может применить к себе слова Блока:

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл.

Конечно, — мы твердо верим, что специфический, нашей, уже отмирающей, эпохе свойственный дух культуры, уступая место культуре военного и революционного времени, когда-нибудь возродится и для которых-то звеньев в цепи поколений предстанит положительную ценность. И вот, — историки своего, уже уходящего, времени, эпигоны мироотношения предреволюционного периода, — закрепляя образ Александра Блока, мы стремимся отразить в веках наш собственный образ и, через головы живых, передать отдаленным потомкам наш пыл, уже непонятный современникам, сумевшим подчинить свой психический склад требованиям текущего момента².

На нашу долю выпадает зафиксировать те черты образа Блока, которые не могли найти непосредственного выражения в его творчестве. На предлежащих страницах сделана попытка закрепить одну из таких черт — дать посильное описание декламации Блока — свойственной ему манеры произносить свои стихи.

Подобно Овидию Пушкинских «Цыган», Александр Блок обладал даром не только поэтического творчества, но и воплощения своих созданий в материю реально звучащей речи. В статьях, посвященных памяти Блока, и в сказанных о нем речах, неизменно встречаем упоминания об «удивительном мастерстве», с каким он произносил свои стихи³, о

своеобразии его декламационной манеры⁴, об его «неизгладимом в памяти голосе»⁵, «взволнованном и волнующем голосе»⁶. Это волнение, которое неизменно вызывалось в слушателях декламацией Блока, без сомнения помнят все, кому приходилось его слышать. Два рода факторов, уже намеченные в цитированных сейчас статьях, создавали такое впечатление: с одной стороны, известное сочетание природных голосовых данных и произносительных привычек обычной — вне декламации — манеры говорения, с другой — определенные художественные приемы, применявшиеся с целью эстетического воздействия⁷.

2⁸.

К числу факторов первого рода относится специфический глуховатый тембр голоса⁹ и постоянное его вибрирование.

Под вибрированием голоса, поскольку это явление воспринимается слухом, разумеется колебания силы голоса внутри гласных и сонорных согласных, создающее впечатление дрожания. Вибрирование встречается в современной декламации довольно часто. Среди поэтов дрожанием голоса, как художественным приемом, широко пользуется, например, Вл. Пяст, у которого оно выражается в форме тремолирования — более или менее быстрой многократной смены степеней интенсивности на протяжении одного гласного.

Иной характер носит вибрирование у Блока: у него это не искусственный прием, а естественное свойство его голоса, которое, в той же форме и в той же мере, обнаруживалось в его разговорной речи. Фоническая сторона этого явления сводилась у Блока к однократной внутри одного звука смене степеней интенсивности, которую обыденная речь определяет выражением: голос дрогнул. Задетый этим «вздрагиванием» звук претерпевает резкое и чрезвычайно краткое понижение интенсивности, за которым следует столь же резкое повышение ее до нормального уровня; «дрогнувший» звук представляется слуху как бы состоящим из двух участков нормальной интенсивности, разделенных чрезвычайно кратким перешейком, по интенсивности приближающимся к нулю; пользуясь музыкальными знаками *crescendo* и *diminuendo*, мы могли бы обозначить такой

×

гласный символом *v*, где буква *v* означает любой гласный или сонорный согласный, имея при этом в виду, что обозначенные динамические движения протекают чрезвычайно быстро¹⁰. То же явление обнаруживается — несколько реже — внутри сонорных согласных; в слогах, где в том или ином порядке сочетаются сонорный согласный и гласный, описанный динамический процесс, начавшись в первом из этих звуков, может перей-

ти на последующий, — и тогда «вздрагивание» воспринимается в обоих звуках (см. пример [3]). Не находясь в зависимости от воли произносителя, вибрирование в декламации Блока не могло вмещаться в рамки заранее определенных участков потока речи. Оно то захватывало целый стих, то ограничивалось одним слогом или группой слогов, принадлежащих к одному слову или двум-трем смежным словам. Вот несколько примеров вздрагивания голоса* из авторского произнесения стихотворения «Голос из хора» (3, 62)¹¹:

- [1]. Ст. 1. Как часто плачем — вы и я —
 2. Над жалкой жизнью своей!
 3. О, если б знали вы, друзья,
 4. Холод и мрак грядущих дней!

 10. Лжи и коварству меры нет,
 11. А смерть — далека.

 24. И крик, когда ты начнешь кричать,
 25. Как камень канет...

Вот аналогичные примеры из стихотворения «Река раскинулась ...» («На поле Куликовом». 1) (3, 249—250):

- [2]. Ст. 5. О, Русь моя! Жена моя! До боли
 6. Нам ясен долгий путь!

 13. Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
 14. Степную даль.
 15. В степном дыму блеснет святое знамя
 16. И ханской сабли сталь.

Пример вздрагивания в слогe, состоящем из сочетания сонорного согласного с гласным:

- [3]. Ст. 3. Ты хладно жмешь к моим губам
 («Седое утро», 3, 207).

В приведенных примерах вздрагивание обнаруживается в ударенных слогах и притом, как показал бы более детальный анализ, преимущественно — в слогах наиболее веских, несущих усиленное динамическое ударение или растяжение, а зачастую соединяющих оба эти условия. Но вздрагивание может отчет-

*Вздрагивание обозначено циркумфлексом.

ливо слышаться и в неударенных гласных. Вот пример из стихотворения «В ресторане» (3; 25):

[4]. Ст. 1. Нико́гда не забуду́ (он бы́л или не́ был,

2. Э́тот ве́чер): пожа́ром за́ри...

Следует отметить, что вздрагивание голоса охарактеризованного сейчас типа надлежит строго отличать от того раскачивания ударенных гласных, какое находим систематически в декламациях Анны Ахматовой, спорадически — в декламации Мандельштама, Лозинского, Георгия Иванова, покойного Гумилева и др. Это раскачивание представляет собой художественный прием, состоящий в колебании гласного в отношении музыкальной высоты, и хотя это колебание, довольно медленное, сопровождается столь же медленными нарастаниями и убываниями силы звука (*crescendo* и *diminuendo*), этот прием остается по существу мелодическим: медленность и плавность динамического движения резко отличает его как от тремолирования, так и от вздрагивания голоса. Непроизвольное вздрагивание, несколько напоминающее голос Блока, встречаем, — правда, значительно реже, чем у Блока, — в декламации (и в прозаической речи) Кузмина. Такое сходство в естественных — природных — средствах декламации этих двух поэтов ниже найдет соответствие также и в стилистических устремлениях их декламации, а в результате — как будет не раз отмечено в дальнейшем изложении, — и в отдельных декламационных приемах.

Как было указано выше, вздрагивания голоса так же мало зависели от декламационно-художественных намерений Блока, как и голосовой тембр. Тем не менее, они в той же мере, как и тембр голоса, содействовали эмоциональной суггестивности его декламации. Вздрагивания сообщали произнесению волнующий характер, как бы передававший внутреннее волнение поэта. Отсутствие систематичности в их применении, — как было показано, они падали на случайные ударенные и неударенные слоги, — содействовало впечатлению полной безыскусственности и взволнованности исполнителя. В связи с болезненной неравномерностью дыхания¹², эти вздрагивания иной раз производили впечатление с трудом сдерживаемых рыданий — и слушатели переживали душевное потрясение, вызванное непреодолимым и жгучим сочувствием повествуемому о своих страданиях поэту, и выходявшее далеко за пределы чисто эстетического восприятия¹³. С таким — глубоко эмоциональным — характером чтения резко контрастировало выражение лица декламатора: внутренняя сосредоточенность, выражавшаяся в остром и пристальном, бесстрастно устремленном вперед взоре, полная неподвижность всех мускулов, кроме тех, которые при-

нимают непосредственное участие в изглашении. Контраст между застывшей неподвижностью лица и фигуры и эмоциональностью произнесения усиливал суггестивность исполнения. Неподвижное, как бы оцепеневшее лицо представлялось маской — покровом *уснувших бурь: под ними хаос шевелится*¹⁴.

3.

Таковы естественные факторы эмоциональной действенности декламации Блока. Они образуют общий фон его декламационной манеры, неповторимый в его своеобразии, — ибо он сводится к известной индивидуальной комбинации природных произносительных средств. В полной гармонии с этим общим фоном стоят искусственные приемы его произнесения. Они подчинены требованиям того же сдержанно-эмоционального повествовательного стиля, элементы которого заложены в физических свойствах его голоса. В совокупности своей эти приемы создают впечатление безыскусственного повествования, тяготеют к тону интимной беседы: рассказчик взволнован, потому что говорит всегда о чем-нибудь личном и важном, но сдерживает свое волнение, как бы принуждает себя высказаться до конца¹⁵. Менее всего приложимо к его произнесению название декламации в ходячем значении этого слова¹⁶. Этот интимно-повествовательный стиль произнесения служит основным декламационным принципом — заданием, определяющим все частные приемы.

Основная задача декламатора, остающегося в пределах данного стиля, может быть сформулирована как выражение эмоционального и рационального содержания стихотворения, средствами обычной (прозаической) речевой интонации. Однако, стихотворная форма в устах поэта не могла не наложить своего отпечатка на те факторы речи, которые зависят от намерений исполнителя. Тем не менее, взаимоотношение между смысловым и фоническим факторами и в декламации Блока слагается определенно и решительно в пользу первого. Едва ли у кого-либо из современных поэтов так незначительно в произнесении влияние стиха на акцентную сторону речи. Сравнительно мало уступок стихотворной форме делает декламация Кузмина, представляющая собой стилизацию тона легкой, непринужденной, хотя и несколько взволнованной беседы¹⁷; но и у него находим ряд последовательно проведенных уклонений от норм прозаической речи¹⁸.

Обращаясь теперь к систематическому обзору акцентных элементов декламационного произнесения Блока, отмечаем, с одной стороны, их основную тенденцию, восходящую к

нормам прозаической речи, с другой — те модификации, какие вносила в них стихотворная форма*.

Эта основная тенденция обнаруживается, прежде всего, в членении потока речи на участки, представляющие фонические и синтактико-семасиологические единства¹⁹ различных степеней; членение устанавливает между ними иерархические отношения, сочиняет их между собой и подчиняет одни другим, создавая более или менее обширные и расчлененные речевые образования. Организующие — акцентные — средства речи, частью фонически осуществляющие членение, частью имеющие выразительное значение наряду с организуемыми элементами, состоят в размещении пауз, в объединении произносимых слогов в акцентные группы при помощи надлежащего распределения между ними акцентного веса и подчинения менее веских слогов более веским, далее — в применении определенных мелодических ходов и, наконец, в вариациях тесситуры, тембра, темпа и общей голосовой динамики (движений силы голоса на протяжении участков потока речи, выходящих за пределы одного слога). Все эти факторы, организуя поток речи в расчлененное целое, в то же время определяют собою относительный акцентный вес отдельных слогов, служащих элементами, текучей материей речи. Акцентный вес представляет собой совокупность факторов, определяющих иерархическое значение каждого элемента — слога и слова — в образуемой при помощи акцентной организации системе. Задачи аналитического исследования вынуждают в последующем изложении рассматривать акцентный вес, представляющий собою в языковом сознании психическое единство, в отдельных его факторах. В частности, придется иметь в виду вес динамический, темпоральный и мелодический²⁰.

4.

Говоря о паузальном членении декламационной речи Блока, надлежит прежде всего отметить одну характерную его особенность. Декламация Блока отличается обилием пауз. Произносимый им стих, обычно расчленяется на два-три разграниченных паузами участка; разграничения находят более или менее удовлетворительное синтаксическое и семасиологическое объяснение в эмоциональном стиле речи, но источник этого явления едва ли лежит в художественных намерениях декламатора, скорее — в физиологических условиях его произнесения. Выше было упомянуто о неравномерности дыхания Блока; дыхание его было не только неравномерным, но и коротким.

* Поздняя карандашная помета на полях: «такая «естественная» речь (Кузмин; позже — Маяковский, но в совершенно другом смысле)». — *Примеч. публикаторов.*

Это непосредственное наблюдение находит подтверждение в том обстоятельстве, что прозаическая речь Блока отличалась таким же обилием пауз, как и его декламация.

Но подобно остальным природным свойствам произнесения Блока, и эта его особенность содействовала общему впечатлению эмоциональности. Вот примеры, иллюстрирующие как неравномерность членения, так и краткость паузальных участков*:

- [5]. Ст. 1. Как часто плачем | — вы и я — |
2. Над жалкой жизнью своей! ||
3. О, если б знали¹ вы,¹ друзья,¹
4. Холод | и мрак! | грядущих дней! |||
5. Теперь | ты милой руку жмешь, |
6. Играешь¹ с нею,¹ шутя, ||
7. И плачешь ты, | заметив ложь, ||
8. Или в руке любимой нож, |
9. Дитя, | дитя! ||

15. И век последний, | ужасней всех, |
16. Увидим¹ и вы¹ и я. ||
17. Все небо скроет, | гнусный грех, |
18. На всех | устах | застынет смех, |
19. Тоска | небытия¹... |||
(Голос из хора).

- [6]. Ст. 9. И всем казалось, | что радость будет,¹
10. Что в тихой заводи все корабли, |
11. Что на чужбине | усталые люди |
12. Светлую жизнь¹ себе обрели. ||
(Девушка пела в церковном хоре. 2, 79).

С внешней стороны эта особенность обнаруживает некоторое сходство с наблюдаемым в декламации Лозинского приемом паузальной изоляции каждого динамически полновесного слова, входящего в состав стиха²¹. Но сходство это чисто внешнее: прием изоляции, устранивший или ослабляющий синтактико-семасиологические связи между словами²² в связи с другими особенностями декламационной манеры, ставит произнесение в плоскость стиля, лишенного всякой непосредственной (разумею: связанной с смысловой стороной стихотворения) эмоциональности и резко противопоставляющего себя стилю разговорной речи. Принципиально ближе стоит описанная особенность произнесения Блока к паузальной системе Андрея Белого, рассказывающего стих паузами на участки, состоящие из одного—двух

* Длинная вертикальная черта означает нормальную паузу, соответствующую паузе внутри предложения в практической речи, две черты — удлиненную паузу, которой в практической речи соответствует пауза, разделяющая предложения; три — паузу чрезвычайно удлиненную; короткая черта — сокращенную; жирная черта означает конец стихотворения (см. статью Л. В. Шербы «Опыты лингвистического толкования стихотворений, 1. «Воспоминание» Пушкина» в сб.: «Русская речь», Пг., 1923).

слов. Паузы Андрея Белого еще более, чем паузы Блока, обосновываются синтаксическими и эмоционально-семасиологическими данными. Но и тут сходству впечатлений мешает, с одной стороны, систематичность, с которой проводит свой прием Андрей Белый, вследствие чего эмоциональные паузы в его произнесении приобретают метрическое значение, а с другой (и это — главное) — патетический стиль его декламации, контрастирующий с стилизованной безыскусственностью декламации Блока. Пожалуй, и в этом отношении декламация Блока ближе всего стоит к произносительной манере Кузмина, у которого тоже находим внутри стиха паузы, мотивированные не столько синтактико-семасиологическими требованиями данного текста, сколько общим характером стиля речи.

Прозаическое размещение пауз в стихотворной речи встречает препятствия при столкновении синтактико-семасиологического принципа с метрическим. Стихотворная речь влечет произносителя к паузальному разграничению между метрическими единицами — стихами, в известных случаях — между полустихиями, при строфическом построении — между строфами. Между тем, нормы практической речи в иных случаях не только не требуют, а, в силу семасиологических и синтаксических данных текста, положительно не допускают паузы на метрической границе. Это — отношение, обозначаемое французским термином *enjambement*. Актеры в своей декламации обычно строят паузальное членение всецело по семантико-синтаксическому принципу; поэты, напротив, отдают предпочтение принципу метрическому; но *enjambement* и для них представляет затруднение. Декламация Блока в этом отношении вполне последовательна: между стихами всегда пауза нормальной или увеличенной длительности, между строфами — всегда удлиненная или чрезвычайно удлиненная пауза²³. Примеры разграничения строф и стихов, не содержащих *enjambement*, приведены выше (примеры [5] — [6]). Здесь приводятся примеры паузы в *enjambement*:

[7]. Ст. 9. Ты взглянула. | Я встретил смущенно | и дерзко |

10. Взор надменный | и отдал поклон. |

(В ресторане).

[8]. Ст. 17. Как мальчик, шаркнула; | поклон |

18. Отвешивает ... | «До свиданья ...» |

(Седое утро).

Итак, паузы на границах метрических единств, недостаточно обоснованные синтактико-семасиологическими условиями — паузы в *enjambement* — вот первая, но далеко не самая существенная уступка эмоционально-смысловой декламации Блока в пользу стихотворной формы речи. Уступки более значительные, более ощутимые, обнаружим, обратясь к вопросу о распределении в произносимом стихе Блока динамических весов.

5.

Эта сторона акцентной организации потока речи имеет едва ли не кардинальное значение в русском языке. Малейшие отклонения от нормального распределения динамического веса живо ощущаются языковым чувством. В стихотворной же русской речи распределение динамических весов образует метрическую канву, на которой вышивается сложный узор при помощи остальных фонических и всей совокупности семасиологических элементов композиции. Неудивительно, что поэты в своей декламации часто прибегают к модифицированию норм, установленных в этой области акцентной организации прозаической, внехудожественной речью. Чаще всего эта модификация выражается в тенденции к уравниванию динамических весов всех слов, способных служить носителями полного ударения. Выше, в связи с вопросом о паузальном членении, была бегло охарактеризована декламационная манера, наиболее яркими представителями которой являются Зенкевич и Лозинский, — манера, сводящаяся к акцентной изоляции слов, к устранению из потока речи целого ряда средств синтаксической фонетики, организующей произносимые слова в расчлененную систему семанто-фонических комплексов. Здесь остается прибавить, что к паузальной изоляции отдельных слов в этом типе произнесения присоединяется, а иногда и заменяет ее, изоляция динамическая, осуществляемая путем уравнивания динамических весов всех ударяемых слогов; изоляция темпоральная — при помощи искусственного растяжения всех ударенных гласных; и, наконец, изоляция мелодическая, состоящая в искусственном монотонизировании речи. В декламации Лозинского все полновесные с точки зрения своей динамической акцентоспособности слова облечены равными нормальными ударениями. Эта изоляционная манера в менее резкой форме характерна для произнесения Анны Ахматовой и Владислава Ходасевича. Такой системе произнесения противопоставляется манера Мандельштама и некоторых других поэтов: обширные фонические комплексы — целые стихи, иной раз довольно значительного протяжения, и даже двустушия, — при помощи паузальных и динамических средств²⁴ группируются в целостные акцентные объединения. Динамические средства такой акцентной организации состоят в плавных *crescendo* и *diminuendo* значительного диапазона, сопровождающихся параллельным мелодическим движением²⁵. Благодаря применению этих приемов, впечатление плавности и непрерывности течения речевого потока не нарушается даже равновесными, и при том усиленными, динамическими ударениями, которые уже не вызывают распада стиха на обособленные мелкие акцентные единства.

Декламационная манера Блока в отношении распределения динамических весов занимает среднее место между двумя охарактеризованными системами. Дробя стихи при помощи пауз на мелкие акцентные группы, из которых каждая облечена полным динамическим ударением, Блок резко ограничивал свою декламацию от манеры Мандельштама и других. И вместе с тем его произнесение обнаруживает некоторую склонность к уравниванию динамических весов, — правда, в значительно менее выраженной и систематической форме, чем декламация Лозинского, Ахматовой, Ходасевича. С наибольшей определенностью проявляется у Блока эта тенденция в устойчивых метрических схемах, например, в равносложных трехдольных стопах. Постоянство метрического состава влечет к установлению фонических единообразий также и во всех других отношениях: в цитированном ниже примере [9], наблюдаем: 1) тенденцию к уравниванию числа разграниченных паузами акцентных групп: почти в каждом стихе три участка (исключения — стихи 6, 7, 12)²⁰; 2) тенденцию к уравниванию числа ударений: в каждом стихе три полных (точнее — усиленных) динамических ударения, четвертое ударение в тех случаях, где оно встречается, подвергается редукции (см. стихи 1, 5, 6, 9, 11, единственное исключение — стих 8); 3) равновесные, и притом усиленные динамические ударения на каждом из трех метрически ударяемых слов; 4) монотонизирование произнесения путем сокращения интервалов и повторения определенного мелодического хода в заключениях повторения нечетных стихов, — о чем будет сказано ниже*.

- [9]. Ст. 1. Всѣ, что п[́]мять[́] сберѣчь мнѣ[́] старѣет
 2. Пропадѣет[́] в безумных[́] годѣх,^{||}
 3. Но горячим[́] зигзагом[́] в[́]звѣается^{||}
 4. Эта п[́]овесть[́] в ночных[́] небесах.^{|||}
 5. Жизнь давно[̀] | сокже[̀]на[̀] | и рассказана,^{||}
 6. Т[́]олько п[́]рвая сн[́]тся л[́]бовь,^{||}
 7. К[́]ак бесценный ларец[́], | перевязана^{||}
 8. На[́]крест[́] | ленто[́]в а[́]лой, | как[́] кровь.^{|||}

* В приводимых ниже примерах полное динамическое ударение обозначено вертикальной черточкой над гласным ('), усиленное — двумя черточками (''), редуцированное — акутом ('), сильно редуцированное — двумя параллельными акутами (''), слегка редуцированное — грависом (').

9. И когда | в тишине | моей | горницы ||
 10. Под лампадой | томлюсь | от ошда. ||
 11. Сяний | призрак | умершей | любовницы ||
 12. Над кадылом | мечтаний | сквозят. |

(3, 185—186).

Менее определенно сказывается уравнительная тенденция в двухсложных стопах и в дольниках. Вот пример уравниения динамических весов в ямбическом метре:

- [10] Ст. 1. Река | раскинулась. | Течёт, | грустит | лениво
 2. И мбёт | берега. ||

 5. О, Русь | моя! | Жена | моя! | До боли
 6. Нам | ясен | долгий | путь! ||
 7. Наш | путь - | стрелой | татарской | древней | воли |
 8. Пронзил | нам | грудь. ||

 11. И | даже | мглы | - | ночной | и | зарубежной | -
 12. Я | не | боюсь. ||

 15. В | степном | дыму | блеснёт | святое | знамя |
 16. И | ханской | сабли | сталь. ||

(На поле Куликовом. 1).

Однако и этот пример обнаруживает несомненное нарушение нормальных с точки зрения прозаической (разговорной) речи динамических отношений. Более резким примером такого нарушения в сторону уравниения динамических весов может служить стих:

- [11] Ст. 1. Русь | моя, | жизнь | моя, | вместе | ль | нам | маяться?

(3,257)

где динамическая модификация — усиление маловесного с синтактико-семасиологической точки зрения акцентного элемента моя в 1-м и 2-ом участках, — вызвана, по-видимому, эвфоническим соответствием (*моя-моя-маяться*).

Тем не менее, декламация Блока далека от изолирующей манеры, свойственной Лозинскому и Зенкевичу. Это объясняется относительной умеренностью²⁷ и, главное, отсутствием систематичности в пользовании приемом. И только избыточные усиленными ударениями длинные стихи, в тех редких случаях, когда Блок произносит их без паузы (например, стих [10]. 7) распадаются на равнодлительные (точнее — воспринимаемые как равнодлительные), равносложные (кроме последней в стихе акцентной группы) и равновесные акцентные группы*²⁸ и несколько напоминают прием изоляции. Впрочем, в связи с общим смысловым характером декламации Блока, слушатель склонен и для объяснения равновесных усиленных ударений искать семасиологического основания, и такое основание, может быть, можно найти в той разновидности эмоционального типа речи, которую стилизует поэт в своем произнесении: может быть, именно такое распределение динамических весов вызывается в эмоциональной речи сдерживаемым волнением* точнее — волнением, которое говорящий вынуждает себя сдерживать, чтобы не нарушить связного течения потока речи.

6.

Дальнейшие отклонения от акцентной системы прозаической речи обнаруживаются в декламации Блока в отношении темпорального веса (длительности) ударяемых гласных. Декламация современных поэтов знает самые резкие нарушения нормальной речевой системы распределения темпорального веса. Так, Анна Ахматова и Лозинский систематически подвергают растяжению каждый произносимый ударенный гласный. В длинных стихах применяет тот же прием Мандельштам, в стихах короткого состава он растягивает только один гласный (обычно — срединный), служащий в то же время динамической и мелодической вершиной стиха. Менее систематично пользовался тем же приемом Гумилев; встречается он и у других поэтов (в декламации Сологуба, Рукавишниковой, Есенина, Шершеневича, Мариенгофа). Особая модификация его характерна для Кузмина: при помощи значительного растяжения легкого динамического усиления он систематически выделяет ударяемые гласные конечных слов стихов или полустиший за счет соответствующей редукции нормальных длитель-

* Обособленные акцентные группы, образованные без помощи пауз, обозначены в примерах пунктирной вертикальной чертой²⁹.

ностей и динамических весов остальных ударенных гласных; таким образом, ряд смежных слов объединяется в относительно обширную акцентную группу, в которой главенствует конечное слово. В результате применения этого приема, декламация Кузмина создает впечатление скороговорки, ритмически прерываемой замедлениями в конце метрических участков. В общем, эта манера соответствует тону речи, избранному поэтом для стилизации, и возможность такого смыслового обоснования отступлений от норм практической речи представляет еще одну аналогию с декламацией Блока.

Блок довольно широко пользовался растяжением ударенных гласных, но эти растяжения носят спорадический характер и единообразное объяснение их встречает значительные затруднения. Рассмотренные случаи растяжения ударенных гласных располагаем по четырем категориям*.

I. Растяжение ударенных гласных в определенных метрических положениях: растяжению подвергаются ударенные гласные конечных слов стиха или полустихия (например, стихи [12]. 7, 31), или слова, стоящего перед паузой, или, наконец, слов, расположенных в симметричных точках двух смежных стихов или полустихий (как в стихах [12]. 8 = 32):

[12]. Ст. 7. О даль¹ней Мэри, | свѣт¹лой Мэри, ||

.....

31. О дѣвѣ даль¹ней, | благосклон¹ной, ||

8, 32. В чьѣхъ взор¹ахъ - свѣт¹, | в чьѣхъ ко¹сахъ - мгл¹а. |

(О жизни, догоревшей в хоре. 2, 119-120).

[13]. Ст. 17. Всѣ не¹бо скрѣ²бѣт | гнѣ²сный грѣ²хъ, |

(Голос из хора).

II. Растяжение ударенных гласных в связи с качественной стороной звуков (в целях выделения эвфонической фигуры):

[14]. Ст. 20. Лет¹я, | как пролет²ала, | тая, |

21. Но¹чь огнев²ая, | но¹чь бы²лая... ||

(Седое утро).

* Растяжения отмечены знаком долготы над гласным.

[15]. Ст. 25. Как ка^амень, | ка^анет... ||

(Голос из хора).

[16]. Ст. 9. Ми^амо, | всё ми^амо-ты в^аетром гон^ама, |

10. Со^алнцем па^алма - | Ма^ария! | Позво^аль |

(Девушка из Spoleto. 3, 101).

III. Растяжения ударенных гласных, объясняющиеся семасиологически:

[17]. Ст. 15. В са^амом чи^астом, | в са^амом не^ажном са^аване ||

(Поздней осенью из гавани. 3, 19).

[18]. Ст. 1. Река^а раски^анулась. | Теч^аёт, | грусти^ат лени^аво, |

2. И м^ает берега. ||

.....

5. О, Ру^ась моя! | Же^ана^а моя! | До бо^али |

6. Нам яс^аен до^алгий пу^ать! ||

(На поле Куликовом, I).

[19]. Ст. 17. Ти^ахое, | до^алгое, | кра^асное за^арево || ...

(Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться).

[20]. Ст. 10. И до^алго под ови^аном | ...

(Осенний день. 3, 257).

[21]. Ст. 15. И ве^ак послед^аний, | ужа^асней все^ах, |

.....

28. О, если б зна^али, || де^ати, || ви^а |

29. Хо^аход | и мра^ак | гря^адущих | дн^аей! |

(Голос из хора).

IV. Случаи растяжения ударенных гласных, не получающие бесспорного объяснения в предшествующих рубриках:

[22]. Ст. 17. И чéй-то дúшный, тóнный вóлок|...

(О жизни, догоревшей в хоре).

[23]. Ст. 20. Весны, | дитя, | ты будешь ждать - |

.....

23. Сòлнце| не встанет. ||

(Голос из хора),

В конечном счете остается предположить, что растяжения ударенных гласных в декламации Блока, представляя собою несомненные отклонения от норм практической речи, коренятся, с одной стороны в тех речевых тенденциях, которые заложены в природе стиха, с другой — в эмоциональном стиле произнесения. Таким образом, и эта особенность декламации Блока в значительной степени остается в пределах смыслового обоснования; эмоциональная речь в устах русских произносителей вообще склонна к нарушению установленных практической речью норм длительности³⁰.

7³¹.

Под мелодикой речи и стиха разумею движение голоса в потоке речи в отношении высоты звука. В исследовании речевой и, в частности, декламационной мелодики следует различать два основных вопроса: 1) вопрос о способе мелодизирования и 2) вопрос о мелодических формах — о направлении мелодических линий и об их сочетании в отношении к синтактико-семасиологической структуре текста.

По отношению к способу мелодизирования можно установить два основных типа голосового звучания — собственно речевой и музыкальный. Известно, что речевая мелодика существенным образом отличается от мелодики музыкальной и, в частности, вокально-музыкальной. Важнейшие черты различия между этими двумя типами мелодизации сводятся к следующему: — 1) В музыкальной мелодике имеем дело с звуками строго определенной высоты, иначе говоря — с определенными и устойчивыми интервалами; в пении голос переходит от одной высоты к другой непосредственно, скачками, прибегая к скольжению (glissando) лишь в определенных и относительно редких, музыкальным замыслом обоснованных случаях. В речи, напротив, голос скользит, непрерывно варьируя высоту звука и значительно сокращая амплитуду скольжения лишь в гласных облеченных более или менее полным акцентным весом. 2) Музыкальная мелодика пользуется относительно большими интер-

валами (в современной музыке культурных народов — не менее полутона). В мелодике речи достаточно тренированный слух различает интервалы до $\frac{1}{8}$ тона. 3) Музыкальная мелодика строится на основе того или иного музыкального лада — определенной системы следования тонов, что приводит всякую музыкальную мелодию к известной тональности — в зависимости от тяготения к тому или иному основному тону. Речевая мелодика, напротив, свободно пользуется тонами, лежащими в пределах доступной данному голосу шкалы звуков (тесситуры); в этом смысле речевая мелодика внетональна³². 4) В музыке мелодическая квалификация свойственна каждому элементу, входящему в состав потока звучания; в вокальной музыке элементарной мелодической единицей служит слог: каждый изглашаемый в пении слог (точнее — слоговой гласный) обладает строго определенной высотой, которая в качестве таковой воспринимается сознанием. В потоке речи мелодической отчетливостью (полным мелодическим весом) обладают лишь слоги, облеченные значительным акцентным весом (ср. пункт 1-й)³³. 5) Наконец, в пении голос звучит более напряженно, чем в речи, и эта напряженность соответствующим образом отражается и на артикуляторной деятельности.

Сказанным объясняется, почему так трудно определима абсолютная высота звуков речи и величина интервалов между ними. В речи семасиологизируются и, следовательно, различаются сознанием только следующие мелодические явления: а) тесситура, определяемая средней высотой акцентных групп и крайними точками использованной шкалы звуков (высшим и низшим пределами), б) направление мелодических движений и в) их величина, оцениваемая самым приблизительным образом³⁴.

Охарактеризованные типы голосового звучания в их крайних выражениях, представляемых, с одной стороны пением, с другой — разговорной речью, различаются в фонетике как модификации качества голоса (Stimmqualität) — как голос музыкальный (Singstimme) и речевой (Sprechstimme); физиологическая сторона этого различия еще не вполне исследована; предполагают, что описанные акустические явления, образующие ту или иную систему звучания, осуществляются путем применения двух различных способов установки голосовых связок и, соответственно, двух различных способов их функционирования.

Однако, не всегда эти типы осуществляются в чистом виде: есть формы речи, представляющие собой переходные ступени от речевого типа звучания к музыкальному, — сюда относится, например, речитатив, так называемое музыкальное чтение (опыты композиторов М. Ф. Гнесина и А. И. Канкаровича), былинная речитация, выкрики торговцев-разносчиков, богослужбная

речь, некоторые формы детской речи и, наконец, известные типы ораторской речи и декламации³⁵.

То качество декламации, которое называют *напевностью* или *певучестью*, зависит от степени участия в голосовом звучании указанных вокально-музыкальных свойств. В декламации современных поэтов мы встречаем самые разнообразные формы сочетания речевых и музыкальных приемов мелодизации. Есть, прежде всего, поэты — их немного, — которые в буквальном смысле слова поют свои стихи: так декламирует, например, Игорь Северянин, Липскеров, часто — Вас. Каменский, иногда — Мандельштам; так декламирал прежде Андрей Белый³⁶. У других поэтов приемы вокально-музыкальной мелодизации более или менее отчетливо выступают в сплетении с приемами речевыми: к этой группе, наиболее многочисленной, отнесем Андрея Белого (имея в виду нынешнюю его декламационную манеру), Мандельштама (поскольку его декламация не укладывается в рамки предшествующей категории), Гумилева, Шершеневича, Брюсова, Анну Ахматову, Лозинского, Г. Иванова, Ходасевича, Пяста, Маяковского и др. Наконец, в декламации третьей группы поэтов речевая система мелодизации господствует, хотя и модифицируется так или иначе примесью вокально-музыкальных приемов — мелодизации, свободной от такой примеси, у поэтов, кажется, не встречается; в качестве представителей этой группы назовем Сологуба и Кузмина; но едва ли не самым характерным образцом этого типа мелодизации служит декламация Блока.

Декламация Блока явственно обнаруживает известные черты музыкальной мелодизации, но, в то же время, лишена некоторых других существенных ее элементов. Так, прежде всего следует отметить, что в образовании мелодической линии декламационной речи Блока принимает участие весьма значительное число элементов: мелодическим весом обложено множество слогов, лишенных динамического ударения. Голос Блока в декламации приобретает некоторую устойчивость, скольжение несколько сокращается, и потому интервалы выступают отчетливее, чем в разговорной речи. Но вместе с тем величина интервалов значительно уменьшается, вследствие чего создается впечатление монотонии³⁷. Эти сокращения интервалов особенно чувствительным образом дают о себе знать в заключениях строф, где понижения ощущаются слушателем как недостаточные для заключения синтактико-семасиологического целого. Существенной особенностью декламации Блока является полное отсутствие в его произнесении характерной для музыкального голоса напряженности. Наконец, препятствует определению декламации Блока как напевной, без особых оговорок, отсутствие в ней признаков музыкального лада, которые могут быть обнаружены в декламационной речи Андрея Белого, Мандель-

штама и других поэтов, отнесенных выше к той же напевной группе декламаторов.

Тем не менее, из предложенной характеристики явствует, что известная степень напевности все же свойственна декламации Блока. И теперь следует указать, что певучесть в различных стихотворениях обнаруживалась у Блока с различной степенью отчетливости: решающую роль в этом отношении играло, по-видимому, предметное содержание стихотворения и его эмоциональный тон. Попытки установить связь между метрической или синтаксической структурой стихотворения, с одной стороны, и степенью напевности его произнесения, с другой, не приводят к положительному результату. Мелодизация приближается либо к музыкальному, либо к речевому типу независимо от того, написано ли стихотворение строго метрическими стихами или дольниками, двусложными или трехсложными размерами; с точки зрения синтаксического строения для способа мелодизаций оказывается безразличным, содержит ли стихотворение чужую речь и синтаксические параллелизмы. Так, определенно выраженную напевность находим в стихотворениях «Все, что память сберечь мне старается» (3-стопный анапест), «Девушка пела в церковном хоре» (4-ударный дольник; синтаксический параллелизм), «В ресторане (Никогда не забуду — он был или не был)» (чередование 4- и 3-стопного анапеста; чужая речь), «О жизни, догоревшей в хоре» (4-стопный ямб; синтаксический параллелизм) и др.; в меньшей степени — в стихотворениях «О доблестях, о подвигах, о славе» (5-стопный ямб; лирические повторения), «На поле Куликовом. 1 (Река раскинулась. Течет, грустит лениво)» (чередование 5-стопного ямба с 2- и 3-стопным ямбом), «Пляски Смерти. 1. (Как тяжело мертвецу среди людей)» (5-стопный ямб, чужая речь), «Седое утро (Утрет. С Богом. По домам...)» (4-стопный ямб, чужая речь); в минимальной дозе — например, в стихотворении «Голос из хора (Как часто плачем — вы и я)» (смешанный размер: преобладает 4-стопный ямб, встречается 2- и 3-стопный ямб и дольники)³⁸.

В связи со сказанным о музыкальных элементах декламации Блока надо отметить одну важную деталь. Мелодическая весомость динамически маловесных слогов особенно резко выступает в положении перед паузой³⁹, и это обстоятельство вызывает впечатление своего рода мелодических клаузул в женских и дактилических окончаниях стихов, а равно в паузах внутри стиха в тех же силлабических условиях. Эта особенность сближает мелодизацию Блока с мелодическими приемами некоторых других представителей того же речевого декламационного стиля — например, Сологуба и Верховского. Примером отчетливого применения описанных клаузул может служить стихо-

творение «Все, что память сберечь мне старается» с дактилическими рефренами в нечетных стихах*.

[24]. Ст. 1. Всѣ, что п^амять | сберѣчь | мне | стар^ается, ||
 ||
 3. Но гор^ящим | зыг^загом | взвив^ается ||
 || и.т.д.

Примеры аналогичных клаузул в женских окончаниях можно найти в стихотворениях «О жизни, догоревшей в хоре...» (см. [29]) и «Девушка пела в церковном хоре...».

Обращаемся теперь ко второму из намеченных выше вопросов в области декламационной мелодики — к вопросу о мелодических формах. Здесь мы встречаемся с новой проблемой, не возникавшей, пока речь шла об общей напевности произнесения. Если способ мелодизирования, обычно выдерживаемый без изменений, по крайней мере, на протяжении целого стихотворениями в большинстве случаев — постоянный для декламационной манеры данного поэта, определяет преимущественно общий психический фон произведения, то от мелодических форм, как явления более дробного и локализованного не в целом стихотворении, а в отдельных его частях, мы вправе ожидать, что они отразят композиционные элементы художественного построения⁴⁰. Однако, дальнейшее изложение покажет, что мелодические формы не всегда могут служить показателями композиционной структуры стихотворения, что в известных декламационных стилях (например, в декламации Мандельштама) и они не ведут за пределы общего психического фона; другими словами, — что мелодика неизбежно освещая определенным образом художественное произведение, тем не менее (даже при наличности в авторской декламации мелодических фигур), не всегда имеет значение композиционное. Следовательно, характеризуя тот или иной декламационный стиль, надлежит определить, какую роль играют в нем мелодические формы, — каково их отношение к стихотворной композиции.

* В приводимых в этой главе примерах точки и кружки, поставленные под буквами гласных звуков, означают относительную высоту соответствующих гласных: точки относятся к гласным, облеченным полным мелодическим весом, кружочки — к гласным, в мелодическом отношении менее веским; при этом мелодическая полновесность в большинстве случаев совпадает с полновесностью динамической и общеакцентной (см. примеч. 33). Схематические обозначения выражают главным образом направление мелодического движения и только приблизительно-относительную величину интервалов. — Более детальное изображение мелодики этого стихотворения см. в Приложении, фиг. 1.

С внешней стороны — со стороны звучания, рассматриваемого независимо от синтактико-семасиологической структуры стихотворного текста, — среди современных декламационных стилей мы можем легко различить два противоположных типа построения мелодических линий. Одни поэты осуществляют в своей декламации определенное законченное динамико-мелодическое движение (фигуру), повторяющееся с большим или меньшим постоянством из стиха в стих, из строфы в строфу. К этому типу мелодизации, который мы можем охарактеризовать как связанную мелодизацию, относится, например, произнесение Андрея Белого, Мандельштама, Гумилева, Игоря Северянина, Есенина, Липскерова, Нельдихена. Другие поэты, как, например, Кузмин, Сологуб, Пяст, Шершеневич, Рождественский, строят мелодические линии по принципу свободной мелодизации: направление мелодических движений в их декламации в результате влияния синтактико-семасиологических или фонических мотивов, варьируется, не обнаруживая постоянства и повторяемости, связанных с метрической схемой⁴¹.

С изложенным принципом классификации мелодических форм скрещивается другой: оценка мелодических движений с точки зрения их синтактико-семасиологической утилизации. Оказывается, что в каждом из двух намеченных сейчас декламационных типов встречаются и стили, подвергающие мелодические движения обычному речевому синтактико-семасиологическому использованию, и стили, строящие мелодические линии более или менее независимо от синтаксиса и семантики. Ярким представителем приема семасиологизации связанных мелодических движений является Андрей Белый: напротив, в несемасиологизированной форме выступает связанный тип мелодизации, например, в декламации Игоря Северянина, Мандельштама, Нельдихена. У представителей свободной мелодизации находим, с одной стороны, примеры строго семасиологического мелодического построения — например, в декламации Рождественского, с другой — более или менее значительную модификацию разговорно-речевых мелодических форм; примером этого последнего типа может служить декламация Пяста или Шершеневича. К этому же типу свободной мелодизации, модифицирующей нормы практической речи под влиянием специфически стихотворных, фонических мотивов, отнесем также декламацию Кузмина, Сологуба, Блока. Предварительный анализ мелодических форм декламации Андрея Белого и Мандельштама поможет нам осветить нелегкий вопрос о значении мелодического фактора декламации Блока⁴².

В мелодизации Андрея Белого и Мандельштама господствует в существенных чертах одинаковая восходяще-нисходящая линия, полагающая мелодическую вершину в середине короткого стиха, а в длинных стихах — либо перемещающая

ее ближе к концу стиха, на предпоследнее ударение, либо расчленяющая длинный стих на несколько коротких акцентных групп. С мелодикой — с движением звука по высотам — тесно связано в сознании движение динамическое: мелодическое повышение производимого звука влечет производителя к увеличению его силы, мелодическое понижение — к ослаблению звука⁴³. Естественно поэтому, что восходящая ветвь мелодической линии в декламации Андрея Белого и Мандельштама, с динамической стороны, представляет собою *crescendo*, а нисходящая — *diminuendo*; мелодическая же вершина совпадает с вершиной динамической. Далее, у Андрея Белого в этой же точке обычно помещаются внутренние рифмы и ассонансы, которыми так богаты его стихи. Наконец, середина стиха служит для него и синтактико-семасиологическим центром: здесь располагается или эпитет, или один из элементов метафорического сочетания существительного с родительным падежом существительного же. Вот примеры *:

[25] Ст. 9. Не плач¹те: | склон²ите кол³ени ||
 • | *crescendo* | *diminuendo* ||

10. Туда - | в ураг¹аны ог²ней ||
 | *crescendo* | *diminuendo* ||

11. В гро¹ма | сера²фических пен³ей ||
 | *crescendo* | *diminuendo* ||

12. В пот¹оки | кос²мических д³ней. ||
 | *crescendo* | *diminuendo* ||

(Родине.—Андрей Белый. Звезда.
 Новые стихи, М., 1919, стр. 64⁴⁴).

[26]. Ст. 5. И мн¹е, | м²елькая м³имо, | д⁴ни ||
 • | *crescendo* | *diminuendo* ||

6. Напо¹минают п²енной см³еной ||
 | *diminuendo* ||

7. Что м¹ы - м²гновенные ог³ни - ||
 | *diminuendo* ||

8. Лет¹им разв²еянной п³еной. ||
 | *diminuendo*... ||

.....

Ст. 29. И знаю я: | во мглѣ мирѣв||

30. Ты — | злая, | лающая Парка,||

31. В лесу | пугающая сов,||
diminuendo . ||
crescendo .. *diminuendo*

32. Меня лобзающая жарко.||
crescendo .. *diminuendo* . |

("Карма", стр.10,12)

Совпадение мелодического фактора речи с целым рядом других — метрических, динамических, эвфонических, семасиологических и синтаксических элементов, композиционное значение которых не может быть заподозрено, вынуждает допустить, что мелодический момент входит в построение поэта; что, копируя текст стихотворения, он постоянно имеет в виду восходяще-нисходящую мелодическую линию и согласует с нею остальные элементы своего произведения⁴⁵. Этот вывод находит косвенное подтверждение в том обстоятельстве, что образование мелодической фигуры в декламации Андрея Белого не ограничивается пределами стиха: каждая строфа (четверостишие) образует целостное и замкнутое мелодическое единство⁴⁶. Из числа элементов, совмещающихся в стихах Андрея Белого с мелодической вершиной, наибольшая доказательная сила принадлежит эвфоническому фактору (так называемой «словесной инструментовке»), потому что он не связан с мелодикой функциональной зависимостью, подобно синтактико-семасиологическому и динамическому факторам⁴⁷. Следовательно, совмещая эвфонические соответствия с мелодической вершиной, поэт не мог не иметь в виду никакого иного эффекта, кроме именно этого совмещения и взаимного усиления всех совмещенных соответствий. Между тем, при наличности совпадений с мелодической фигурой синтаксических и семасиологических соответствий, примеры чего мы найдем в изобилии в декламации Блока, нет возможности выяснить, имеет ли мелодика самодовлеющее, независимо от синтактико-семасиологического элемента композиции конструктивное значение: возможно, что композиция базируется на синтактико-семасиологических построениях, из которых не выдифференцирован их мелодический элемент. В таких

* В напечатанных здесь примерах мелодизации Андрея Белого отмечены высоты одних только ударенных слогов. В тех случаях, где высоты не показаны под текстом стиха, надлежит разуметь мелодику [25]. 9. Внутренние рифмы и ассонансы обозначены курсивом. Более детальное изображение мелодизации этого и следующего примеров см. в Приложении, фиг. 2—4.

случаях мелодические формы могут оказаться произвольной функцией синтактико-семасиологического оборота, лишенной эстетической значимости, «*ungesuchte Beigabe*», по выражению Эд. Сиверса⁴⁸. Для того, чтобы утверждать композиционное значение мелодики, установленной на основании одного только синтактико-семасиологического анализа, — исходя из того соображения, что известные синтактико-семасиологические обороты находят фоническое выражение в мелодике⁴⁹, надо предварительно убедиться в том, что подвергаемые анализу стихи относятся к декламативному типу поэзии, т. е., что декламационные представления входят в состав композиционных факторов стихотворения^{50, 51, 52}.

Точно также и совпадение с мелодической вершиной одних только динамических центров не может быть признано вполне доказательным, — потому что и динамика речи находится с мелодикой в функциональной связи. Эта связь носит отчасти непосредственный, отчасти опосредствованный характер. Непосредственная связь между распределением динамических весов и мелодикой, в свою очередь, оказывается двоякой: отчасти — это связь естественная — выше был уже отмечен параллелизм между мелодическим и динамическим движением; отчасти она базируется на акцентных отношениях данного языка; в русском литературном языке (как и в ряде других родственных и неродственных языков) этот второй род непосредственной связи сводится, главным образом, к обычному совпадению наиболее веских в мелодическом отношении слогов с динамическими вершинами⁵³. Что же касается связи опосредствованной, то она осуществляется через обоюдное отношение мелодики и распределения динамических весов к семасиологическому фактору речи.

Совмещение мелодического движения с динамическим находим и в декламационной манере Мандельштама. Но это совмещение не осложняется, как у Андрея Белого, присоединением эвфонических и синтактико-семасиологических факторов. В его декламации мы не найдем совмещения мелодических вершин с эвфоническими эффектами — совмещения, которое послужило бы наиболее убедительным доводом в пользу композиционного значения мелодических форм.

Соотношение между динамико-мелодической стороной произносимого стихотворения и его синтактико-семасиологическими элементами, в большинстве случаев, отличается в декламации Мандельштама контрастным характером: динамико-мелодические вершины обычно не совпадают с синтаксически и семасиологически вескими точками⁵⁴, следовательно, мелодические формы его декламации не являются также естественным результатом синтактико-семасиологического построения. По-видимому, мелодические формы декламации Мандельштама иг-

рают ту же роль, что и наблюдающиеся в ней черты музыкального способа мелодизирования, характеризуя общий психический фон его творчества^{55, 56}. Вот несколько примеров в подтверждение этого заключения:

[27]. Ст.1. Сегодня дурной|день:|
 . . . | . . . |

2. Кузнечиков хор спит,|

3. И сумрачных скал|сень -|

4. Мрачней гробовых|плит. |

(О.Мандельштам. Камень, Пг., 1916, стр.23*).

[28]. Ст.1. Когда, пронзительнее свиста,|
 | |

2. Я слышу английский язык, -|
 | |

3. Я вижу Оливера Твиста|
 | |

4. Над кипами конторских книг. |
 | |

(Домой и сын ,стр.59).

Иную, в известной мере противоположную системе Мандельштама, комбинацию факторов, определяющих стилистическое значение мелодических форм, находим в декламационной манере Блока. Если в декламации Андрея Белого вырисовывается картина предустановленной поэтом гармонии между семасиологическими и фоническими элементами художественного целого и, в частности, между «содержанием» стихотворения и мелодическими формами; если, далее, декламация Мандельштама построена едва ли не по противоположному принципу — несовпадения между «содержанием» и мелодизацией, то произнесение Блока стоит между этими двумя крайними стилями: его манере чужды крайние нарушения нормальной речевой интонации, на которых построена декламация Мандельштама; с

* 2-й и 4-й стихи этого примера мелодизируются по образцу первого. Более детальное изображение мелодики этого и следующего примеров см. в Приложении, фиг. 5—6.

другой стороны, его произнесение не является музыкальным упорядочением, температурией речевого мелоса, которая у Андрея Белого в связи с общей напевностью его декламации, благодаря особенностям его поэтического текста, при определенном его истолковании, приводит к мелодизации, граничащей с пением; но все же декламационная мелодизация Блока обнаруживает некоторые отступления от нормальной речевой системы.

Мелодика декламаций Блока, как сказано, покоится на синтактико-семасиологическом принципе. В общих чертах, это нормальная речевая мелодика сдержанно-эмоционального стиля речи, всегда очень тонкая, в значительной степени связанная с своеобразным распределением семасиологических, а с тем вместе и фонических весов, но все же стремящаяся оставаться в согласии с общепринятыми нормами прозаической речи.

Естественным следствием отсюда вытекает принадлежность декламации Блока к свободному типу мелодизации. В качестве иллюстрации к этому утверждению приведем мелодическую схему первых двух строф стихотворения «О жизни, догоревшей в хоре...»:

[29] Ст. 1. О жизни, | догоревшей в хоре ||
 2. На темном клиросе твоём, ||
 3. О дэве с тайной | в светлом взоре ||
 4. Над осиянным алтарём. ||
 5. О томных девушках у двёри, |
 6. Где вечный сумрак и хвала, |
 7. О дальней Мэри, светлой Мэри, ||
 8. В чьих взорах - свет, | в чьих косах - мгла. |||

Другой аналогичный пример — стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...», графика которого дана в Приложении, фиг. 8-й.

В связь с свободным типом мелодизации, может быть, следует поставить довольно обычный у Блока прием варьирования числа ударений в стихе, а с тем вместе и числа мелодически веских слогов; у Андрея Белого, пользующегося связанным ти-

пом мелодизации, находим, напротив, значительное постоянство числа ударений в стихе в пределах стихотворения. Особенно характерно в этом отношении цитированное сейчас стихотворение «О жизни, догоровшей в хоре...».

Строфичность, отмеченная выше в декламационной мелодизации Андрея Белого и Мандельштама (см. примеч. 46-е и 55-е), худо мирится с свободным типом мелодического построения. В декламации Блока можно встретить понижение тесситур от начала к концу строфы (см., например, Приложение, фиг. 1-ю и 8-ю), но оно не является обязательным, как в рассмотренных примерах связанного типа мелодизации; кроме того, в тех случаях, где пристальный анализ может установить такое нисхождение, оно почти не воспринимается при эстетической установке внимания — вследствие разнообразия мелодических движений и малого объема использованной шкалы звуков.

Общая синтактико-семасиологическая тенденция мелодизации Блока сообщает особый интерес тем модификациям, какие все же испытывает в его декламации нормальная речевая мелодика под давлением развивающихся в стихе фонических тенденций.

Выше, в связи с вопросом о напевности декламации Блока, было уже отмечено, что одной из существенных особенностей его мелодизации является монотонность. Причину этого явления с точки зрения способа мелодизирования мы определили как сокращение интервалов. С точки зрения мелодических форм эту характеристику следует дополнить указанием на обнаруживающуюся в декламации Блока тенденцию к некоторому, впрочем далеко не систематическому, уравниванию высот ударенных гласных ряда смежных слов. Примером такой монотонии может служить следующее двустишие, где, начиная с 3-го участка первого стиха, обнаруживается нисходящее мелодическое движение, сокращенное интервалами, причем, первый мелодически веский гласный 3-го участка первого стиха лежит на одной высоте с ударенным гласным 1-го участка того же стиха, а два первых мелодически веских гласных второго стиха лежат на одной высоте с ударенным гласным 2-го участка первого стиха (см. на фиг. 7-й равенство по высоте: 1) точек, обозначенных цифрами 1 и 3; и 2) точек, обозначенных цифрами 2, 5 и 6).

[30]. Ст. 31. "Уж полночь" || — "да, | но вы не приглашали |

32. На вальс NN. | Она в вас влюблена... ||

(Пляски смерти .1, 2, 37).

В отношении направления мелодических линий декламация Блока обнаруживает склонность к нисходящему мелодическому движению (что подтверждается и приведенным сейчас примером). Восходяще-нисходящая линия, характерная для декламации многих современных поэтов, в произнесении Блока встречается относительно редко. Главное же, что придает его мелодизации особое своеобразие, это — отсутствие педантической систематичности, в конечном счете — свобода в отношении к художественным приемам.

Вероятно, в связи с отмеченным тяготением декламации Блока к нисходящей мелодической линии надо поставить то обстоятельство, что встречающиеся в его стихах вопросительные предложения, особенно же — в заключительном стихе, построены в отношении порядка слов таким образом, что вынуждают произносителя к нисходящей мелодизации⁵⁷. Например:

[31]. (Ст. 3. Для кого же ты была невинна?)

4. И горда?

(Ночь — как ночь, и улица пустынна..., 3, 76).

[32]. (Ст. 15. В самом чистом, в самом нежном саване)

16. Сладко ли спать тебе, матрос?

(Поздней осенью из гавани..., 3, 19).

[33]. Ст. 19. Что же маячишь ты, сонное морево?

20. Волным играешься духом моим?

(Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..)

[34]. (Ст. 21. О, нищая моя страна,)

22. Что ты для сердца значишь?

(23. О, бедная моя жена,)

24. О чем ты горько плачешь?

(Осенний день)⁵⁸

В мужских окончаниях, в тех случаях, когда конец стиха совпадает с окончанием фразы, Блок нередко пользуется мелодическими клаузулами восходящего направления с повышением/семасиологически необъяснимым в одних случаях и, по крайней мере, необязательным — в других; повышение в этих клаузулах наблюдается или от предпоследнего ударенного слога к ударенному последнему (как в [37] — [39] и стихе [40]. 12), или (как в стихе [40]. 10 и в [41]) от предпоследнего слога неударенного, но мелодически веского — к последнему ударенному. Эту клаузулы второго типа стоят в противоречии как с общей тенденцией декламации Блока к нисходящему мелодическому движению, так и с мелодическими формами практической речи, тяготеющей к понижению конечного участка фразы⁵⁹. Примеры —

[37]. (Ст.15. Как засветлевшая от Мэри)

16. Передзакáтная зará. |||
 • |||

(О лизня, догоревшей в хоре...).

[38]. (Ст.17. ...Покой нам только снится)

18. Сквозь крòвь¹ и пылъ. |
 • |

(19. Летит, летит степная кобылица)

20. И мнёт ковыль... ||
 • ||

(На поле Кудиковом!).

[39]. Ст.26. Плачь, сёрдце, | плачь... |
 • |

(27. ... Степная кобылица)

28. Несётся вскачь! ||
 • ||

[40]. (Ст.9. Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной,

10. В твоёй тоске, | о Русь! ||
 • |

(11. И даже мглы — ночной и зарубежной —)

12. Я не боюсь. ||
 • ||

[41]. (Ст. 7. Я послал тебе черную розу в бокале)

8. Золото́го, | как не́бо, Ая. |||
 • | ° |||

(В ресторане).

Наблюдая мелодику произнесения Блока, нельзя не обратить внимания на те мелодические фигуры — параллельные и контрастные мелодические линии, — которые, хотя и спорадически, все же нередко встречаются в его декламации. К числу этих фигур надо отнести прежде всего нисходящие клаузулы: в тех стихотворениях, где они выступают с достаточной отчетливостью, они, находясь в зависимости от способа мелодизации, проводятся через все женские или дактилические стихи. Нельзя сказать того же о клаузулах восходящих, но в ряде примеров ([38] — [40]) и они корреспондируют друг другу в паре рифмующих стихов⁶⁰. Однако в декламации Блока встречаются также мелодические фигуры более значительного объема — фигуры, в которых корреспондируют два полустишия или два стиха. Решение вопроса об их композиционном значении при том относительно ограниченном материале, которым мы располагаем, представляет известные трудности. Согласно изложенному выше, этот вопрос решается путем сопоставления мелодических фигур с другими фигурами, претендующими на композиционную роль: совмещение мелодических фигур с другими композиционными фигурами, не стоящими в функциональной связи с мелодикой, служит доводом в пользу положительного решения вопроса. С этой точки зрения, все обследованные пока случаи применения мелодических фигур в числе 26 распадаются на три категории⁶¹.

I. 13 случаев, в которых мелодическая фигура связана с фигурой синтактико-семасиологической⁶².

A.

[42]. Ст. 13. И го́лос был сла́док, | и ду́ч был то́нок. |||
 • • • |||

(Девушка пела в церковном хоре...).

[43] Ст. [29]. 7.

[44]. Ст. 31. О дѣвѣ дальней, | благосклонной, ||

(О жизни, догоревшей в хоре...).

[45]. Ст. 27. Тѣше воды, | тѣше травы! |||

(Голос из хора).

[46]. Ст. 30. Ночь огневая, | ночь былая... ||

(Седое утро).

[47]. Ст. 7. Чудь начудила, | да Мѣря намерила |

(Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам
малтяться?).

[48]. Ст. 13. За море черное, | за море Белое |

[49]. Ст. 7. От дней войны, | от дней свободы |

(Рожденье в года глужие... 3, 278).

[50—51]. См. в [59], [60] взаимоотношение между 1-ым и 2-ым участками.

Б.

[52]. (Ст. 9. ... Я встретил смущенно и дерзко)

10. Взор надменный | и отдал поклон. ||

(В ресторане).

Как особую группу в пределах 1-й категории, следует отметить два случая, в которых мелодическая фигура связана с семасиологической фигурой теснее, чем с синтаксической⁶³.

Б.

[53]. Ст. [29]. 8 = 32.

[54]. Ст. 14. В чёрные н^ночи | и б^нелые д^нни |

(Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?)

II. 8 случаев, в которых мелодическая фигура связана с семасиологизуемым распределением динамических весов при отсутствии семасиологической фигуры.

А.

[55]. Ст. 14. И, то́лько вы́соко | у ца́рских врат, ||

(Девушка пела в церковном хоре...).

[56]. Ст. [29]. 3.

[57]. Ст. 29. О ро́зах | над её ико́ной, |

(О жизни, догоревшей в хоре).

[58]. Ст. 33. А та́м - | NN^н (уж ищет взором страстным)

(Писки смерти. 1).

[59]. Ст. 5. О, Ру́сь моя! | Жена́ моя! | До бо́ли |

(На поле Куликовом. 1).

[60]. Ст. 1. Ру́сь моя, | жизнь моя, | вме́сте ль нам мая́ться? ||

(Там же)⁶⁴.

[64]. Ст. 5. Зна́ла ли что́? | Или в Бо́га ты ве́рала? |

(Там же) 65.

В.

[62], Стихи 5 и 7 стихотворения «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?», приведенные выше (см. примеры [61], [47])⁶⁶.

III. 5 случаев, в которых мелодическая фигура связана с неподдающимся семасиологизации распределением динамических весов⁶⁷.

А

[63]. Ст. 26. Бу́дьте дово́льны | жи́знью своёй |

(Голос из хора).

[64]. Ст. 6. Безу́мья ль в ва́с, | наде́жды ль ве́сть? ||

(Рожденные в года глухие...).

Б.

[65]. Ст. 5. Я́ сидел у окна́, | в перепо́лненном-за́хе. ||

(В ресторане).

В.

[66]. Ст. 25. И че́й-то ду́шный, то́нкий во́лос |

.....
27. И на амво́не ие́нский го́лос

(О жизни, догоревшей в хоре...).

[67]. (Ст. 19. Летит, летит степная кобылица)

20. И мнѣт ковыль...||

• •

21. И нѣт конца! (Мелькают версты, кручи...)

• • |

(На поле Куликовом)⁶⁸.

При решении вопроса о композиционном значении мелодических фигур первая категория примеров, в силу изложенных выше соображений, должна быть безусловно элиминирована: она не дает оснований ни для положительного, ни для отрицательного решения; встречающиеся в примерах этой категории соответствия в распределении динамических весов, равно как и весов темпоральных (см. симметрические растяжения ударенных гласных в примерах [42] — [44], [46], [55], [57]) обусловлены синтактико-семасиологическими данными и потому лишены доказательной силы при решении вопроса о композиционном значении мелодики. Во второй категории совмещение мелодической вершины с динамическим центром объясняется двойкой функциональной связью семасиологического фактора речи — с одной стороны — с мелодикой — и с другой — с динамикой; следовательно, и в этой категории случаев мелодика может оказаться ничем не подкрепленной производной величиной — функцией семасиологического оборота. Одна лишь третья категория — не только малочисленная, но и довольно шаткая⁶⁹, может быть, дает некоторые, хотя и весьма слабые, основания для положительного решения; совпадения в ней динамических центров с мелодическими вершинами могут быть объяснены или декламационной случайностью, что мало вероятно, или композиционным совмещением мелодической фигуры с динамической⁷⁰. Но самым веским доводом в пользу композиционного значения мелодических фигур служило бы совмещение их с фигурами эвфоническими, потому что эвфонический фактор, являясь безусловно композиционным, не стоит в функциональной связи ни с мелодикой, ни с каким-либо из функционально связанных с нею композиционных элементов⁷¹. Среди приведенных примеров такое совмещение в более или менее отчетливой форме встречается только два раза в примерах [60] и [46], впрочем, во втором случае звуковое соответствие достигается путем применения одного и того же морфологического элемента — окончания *-ая* в именительном падеже ед. ч. женского рода двух прилагательных, согласованных с одним и тем

же существительным; таким образом, в данном случае эфоническая фигура теснейшим образом связана с фигурой синтактической, а это нейтрализует силу совмещения.

Итак, вся совокупность рассмотренных случаев приводит к следующему выводу: мелодические фигуры декламации Блока не находя твердого основания вне синтактико-семасиологических данных текста, поддерживаются почти исключительно одними только факторами декламации. При таких условиях, сообразно сказанному выше, было бы затруднительно признать за ними самостоятельную композиционную знаменательность; они мало характерны даже и в качестве показателей общего психического фона творчества Блока; по-видимому, их следует рассматривать как вторичное явление, не определяющее собою ни структуры эстетического объекта, ни его психической среды, — как неизбежный продукт синтактико-семасиологических особенностей построения его стихотворений.

Рассматривая же вопрос о мелодических фигурах с точки зрения декламационной, — после всех сделанных оговорок, можно констатировать, что некоторым отступлением от синтактико-семасиологического принципа произнесения являются мужские мелодические клаузулы; что же касается более обширных мелодических фигур, то, в огромном большинстве случаев (I—II категории примеров), они находят удовлетворительное объяснение в синтактико-семасиологических данных текста⁷².

8.

Для того, чтобы исчерпать элементы декламационного звучания, остается сказать несколько слов о переменных тембрах голоса, о динамических оттенках и о темпе произнесения.

Выше была предложена попытка определить постоянный, основной тембр голоса Блока. Основной тембр подлежит вариациям, имеющим выразительное значение, но чрезвычайно трудно определяемым вне непосредственного восприятия. В практической и эмоциональной речи эти вариации зависят от эмоций, сопровождающих изглашение или требующих выражения. В художественной речи, особенно в сценическом произнесении, тембр голоса подвергается произвольным модификациям в экспрессивных целях. Трудность словесного определения этих дополнительных и подвижных тембров несколько облегчается одним вспомогательным признаком: вместе с тембром обычно изменяется тесситура речи — шкала употребляемых звуков с точки зрения пределов музыкальной высоты. Изменение тесситуры может, таким образом, служить симптомом изменения подвижного тембра, хотя, с другой стороны, возможно изменение тесситуры, не сопровождаемое переменной тембра.

Пользуясь этим вспомогательным критерием, мы обнаружим в декламации Блока довольно широкое применение тембровых вариаций, — конечно, всегда строго семасиологизированное в плоскость эмоциональной речи:^{73. 74} иную семасиологизацию тембров, равно как и несемасиологизированную игру ими, вообще трудно себе представить*. Многократную смену тембров можно найти, например, в авторском произнесении первого стихотворения из цикла «Пляски смерти» («Как тяжело мертвецу среди людей...»). Перемена тембра наблюдается здесь, прежде всего, в диалоге:

- [68]. Ст. 29. «Усталый друг, мне странно в этом зале». —
30. «Усталый друг, могила холодна». —
31. [Уж полночь». «[Да, но вы не приглашали
32. На вальс NN. Она в вас влюблена ...»

Тесситура этого диалога понижена по сравнению с предшествующими и последующими строфами; но, помимо того, тембр меняется при каждой новой реплике. Симптоматически понижена также тесситура после первого двустипия следующей строфы:

- [69]. Ст. 37. Он шепчет ей Незначашие речи,
38. Пленительные для живых слова,
39. [И смотрит он, как розовеют плечи,
40. Как на плечо склонилась голова...

Наконец и заключительный стих —

- [70]. Ст. 45. [То кости лязгают о кости.

лежит в значительно пониженной тесситуре, свидетельствующей о резком изменении тембра.

Симптоматическое повышение тесситуры находим в произнесении заключительных стихов первой строфы стихотворения «Голос из хора»:

- [71]. Ст. 3. [О, если б знали вы, друзья,

4. Холод и мрак грядущих дней!

и, напротив, понижение в почти тождественных по словесному составу заключительных стихах всего стихотворения:

- [72]. Ст. 28. [О, если б знали, дети, вы,

29. Холод и мрак грядущих дней!

* В приводимых ниже примерах перемена тембра, сопровождаемая понижением или повышением тесситуры, соответственно отмечена знаками [и].

Разделение строфы на два двустихия при помощи изменения тембра, сопровождаемого понижением или повышением тесситуры, находим в примерах [69], [71] и [72], а также в других стихотворениях. Но никогда этот прием не применяется систематично, и всегда связан с предметным содержанием данной строфы. Например:

- [73]. Ст. 9. Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной,
10. В твоей тоске, о Русь!
11. [И даже мглы — ночной и зарубежной —
12. Я не боюсь.
(«На поле Куликовом». 1).

- [74]. Ст. 17. Тихое, долгое, красное зарево
18. Каждую ночь над становьем твоим...
19. [Что же маячишь, ты, сонное марево?
20. Вольным играешься духом моим?
(«Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»).

Изменение тембра и понижение тесситуры может также служить концовкой декламационного целого, но и тут тембральный прием всегда мотивирован семасиологически (см. [70], [72], [74]).

Можно было бы привести еще много аналогичных примеров, но это бессцельно, раз ускользает самое описание наблюдаемого явления. Сравнивая декламацию Блока со стороны подвижных тембров с декламацией других современных поэтов, можем констатировать, что ближе других в этом отношении стоит к Блоку Анна Ахматова, а превосходит его в разнообразии тембров только Вл. Пяст, и, может быть, еще Андрей Белый⁷⁵.

Еще меньше можно сказать о динамических оттенках декламации Блока. Выше уже было отмечено, что его произнесению чужды *crescendo* и *diminuendo*, сопутствующие в декламации Мандельштама, Гумилева, Андрея Белого и некоторых других мелодическому движению. Манера Блока и в этом отношении остается в пределах семасиологического употребления. Диапазон интенсивности у него несколько сокращен по сравнению с разговорной речью: чаще всего встречаем в его декламации *mezzo-forte* и *mezzo-piano*, реже *forte*, *piano* и *pianissimo* и никогда — *fortissimo*. В целях характеристики по контрасту, здесь можно упомянуть о декламационной манере Андрея Белого, располагающей огромным диапазоном силы: обычная степень силы его произнесения может быть определена как *forte*, но пределы вариаций колеблются от *fortissimo* до шопотного *pianissimo*. В качестве несмыслового элемента динамики Блока можно отметить некоторое ослабление силы звука к концу стиха, нередко вызывающее редукцию конечных ударе-

ний (нормальное ударение. ['] на месте ожидаемого усиленного [' '], реже — редуцированное [' , `] на месте нормального — см. [21]. 29, [52], [54]).

В области темпа речи отмечаем у Блока ту же семасиологическую тенденцию и то же отсутствие строго выдержанной системы, какое характеризует и другие его декламационные приемы. В его произнесении находим эмоционально обоснованные замедления, — например, в цитированном заключении стихотворения «Голос из хора» ([71]), синтактико-семасиологические ускорения, например, в вводных предложениях:

[75]. Ст. 19. И звякнул о браслет жетон
moderate»...

20. (Какое-то воспоминанье)...
allegro.

(Седое утро),

а кроме того, ускорения несмыслового характера в заключительных слогах стиха, причину которых можно усматривать в особых условиях, о которых упомянуто в главах 2-й и 4-й. В отношении темпа декламация Блока может быть противопоставлена манере Анны Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, Лозинского и, особенно, Нельдихена, с большей или меньшей степенью точности уравнивающих длительности всех произносимых стихов одинакового силлабического состава.

9.

Итак, обзор фонических средств декламации Блока в их отношении к содержанию речи и к стилистическому заданию произнесения приводит к следующим выводам.

Декламация Блока представляет собой стилизацию сдержанно-эмоциональной речи. В плоскости этого стиля лежат как природные свойства голоса поэта, так и применяемые им художественные приемы. В совокупности своей декламационные средства Блока вызывают впечатление безыскусственного сдержанно-взволнованного повествования. Декламационные приемы Блока тяготеют к синтактико-семасиологическому обоснованию. Отступления от этого принципа сводятся в отношении паузального сечения — к отчетливому и безусловному разграничению стихов и строф, в отношении распределения динамических весов — к уравнивательной тенденции, в отношении мелодики — к некоторой монотонии, применению клаузул, а также параллельных и контрастных мелодических движений, которые, впрочем, лишь в единичных случаях впадают в противоречия с синтактико-семасиологическими требованиями текста; наконец изредка к выделению эвфонических фигур при помощи динамических [11]), темпоральных (примеры [14] — [16]) и мелодических (примеры [46]),

[60]) средств. Эмоционально-семасиологическое истолкование допускают нередко и другие, перечисленные Сейчас, фонические приемы. Что же касается пользования подвижными тембрами, динамическими оттенками и темпами, то они всецело следуют семасиологическим требованиям⁷⁶. В то же время декламация Блока избегает резких уклонений от норм практической речи — например, динамических нарастаний и убываний, связанных с мелодическими фигурами и широко применяемых Мандельштамом, Гумилевым и др.; мелодических раскачиваний гласных звуков, характерных для произнесения Анны Ахматовой, Мандельштама, Лозинского; усиления акцентного веса неударенных слогов, свойственных манере Верховского, Андрея Белого, Гумилева; преувеличенной артикуляторной отчетливости, которой отличается декламация Брюсова, и, особенно, Андрея Белого и Есенина. Совокупность всех отмеченных приемов, объединяемых семасиологической тенденцией, сближает декламацию Блока с декламационным стилем Кузмина, который тоже строит свое произнесение на основе безыскусственной разговорной речи, хотя и стилизует ее в ином, направлении; вместе с тем, декламация Блока противопоставляется, с одной стороны, декламационному стилю Лозинского и Зенкевича, принципиально исключающему семасиологическое обоснование, с другой — декламации Андрея Белого, тоже эмоционально-семасиологической, но тяготеющей не к интимно-разговорному, а к патетически-ораторскому типу речи.

Все приемы, которыми пользовался Блок, в том или ином случае, можно найти и в декламации других поэтов. Своеобразие декламации Блока, создающее впечатление определенного стиля, состоит в той свободе и несистематичности, с какой он их применял. Он знал истину, которая ускользает от многих художников Слова: «Хуже всего, если форма подходит под понятие конструкции: внимание получает от этого такое направление, при котором наступает совсем иное действие, чем ожидал художник»⁷⁷.

Другой руководящий принцип, который Блок не только применял в своей декламации, но и высказывал в беседах, это — «экономия выразительных средств». Стих Верлена

Pas la Couleur, rien que la Nuance

— точно выражает эту тенденцию. И потому слушатели, воспитанные в иной декламационной традиции, воспринимали произнесение Блока как белый или гладкий голос⁷⁸. Создана даже особая теория, мотивирующая такую декламацию. — Говорят: читая монотонно, поэт не хочет навязывать слушателям определенного канона чтения; он предоставляет слушателям самим выбрать мелодизацию, тембры и прочие декламационные

средства. — В этом объяснении есть большая доля истины, но суть дела в нем не уловлена,

С точки зрения отношения поэзии к декламации необходимо различать два типа поэтического творчества. Поэты одного типа, создавая свои стихи, мыслят их произносимыми (а зачастую и действительно произносят); тогда они Подпадают влиянию декламационных представлений, которые, в большей или меньшей мере, отражаются либо в резком расхождении их декламационной манеры с смысловой интонацией, либо, — что несравненно прочнее, — в тексте их произведений — например, в форме совмещения мелодических фигур с эвфоническими и т. н. эффектами, находящими в графике более или менее адекватное выражение; такой тип творчества был выше иллюстрирован примерами из декламации и поэтических текстов, с одной стороны, Мандельштама (сюда же относится, кажется, и поэзия Гумилева), с другой — Андрея Белого. Выразительные средства не отвлекаются в сознании этих поэтов от звуковой материи, от физического звучания, и составляют с ним единое неразрывное целое. Декламационные приемы составляют интегральную часть композиции их произведений. Об Андрее Белом это можно утверждать вполне категорически⁷⁹. Декламация поэтов, принадлежащих к этому типу, отличается резко очерченными контурами, и, подобно покойному Н. С. Гумилеву, они не признают возможности иного произнесения.

Поэты другого типа создают свои стихи в плоскости идеально фонической — в плоскости фонических представлений; отчетливое представление материального звучания чуждо их творчеству и не налагает своего отпечатка на поэтический текст. Они не ощущают необходимой связи между своим созданием и какой-либо определенной, вполне конкретизированной формой. Их стихи не требуют воплощения в звуковой материи, удовлетворяются более зыбкими фоническими образованиями, какими оказываются фонические представления⁸⁰. В декламации поэтов такого типа стираются слишком резкие и определенные линии, и самая декламация служит лишь необязательным придатком к их произведениям. Сказанное нуждается в некотором пояснении.

Декламация, произнесение стиха, всегда представляет собой интерпретацию, истолкование, конкретизацию стихотворного текста. Текст допускает различные оттенки понимания как смысловой, так и фонической его стороны. И эта неполная определенность элементов художественного произведения и его композиции может сама по себе представлять известную эстетическую ценность. Декламатору приходится из всех возможностей — семасиологических, метрических, динамических, мелодических, тембральных, темповых и т. д. выбрать одну определенную их комбинацию, и тем придать относительно зыбкому

замыслу поэта полную определенность, устойчивую и неподвижную форму, отличающую материальное образование от психического. В авторской декламации устраняется та неопределенность толкований текста, которая является неизбежным и печальным следствием несовершенства нашей графики: слушая произнесение поэта, мы узнаем не только то, что он написал, но и те элементы его замысла, которые не нашли выражения в письменной передаче. Но вместе с тем декламирующему поэту приходится ставить точки над *i* также и там, где это не входило в его планы. Возможно, например, что komponируя стихотворение, он не имел в виду определенной мелодической линии; однако, произнося, он вынужден так или иначе мелодизировать свой текст. В таких случаях перед декламатором стоит задача: устранить из поля художественного внимания слушателей мелодическую сторону речи. И вот, в зависимости от состава произведения, от качества тех психических элементов, которые использованы в поэтической композиции, стихотворение нуждается или не нуждается в произнесении. Не подлежит сомнению, что подобно тому, как есть драматические сочинения, не предназначенные для сцены⁸¹, есть и стихи, созданные не для произнесения, а для чтения про себя. Думается, что стихи Блока принадлежат именно к этому роду поэтических произведений⁸². В подкрепление этой мысли можно сослаться на то обстоятельство, что, как уже упоминалось выше, Блок не знал, как надо читать многие из написанных им стихотворений⁸³. На непрочность нитей, связывающих поэзию Блока с декламацией, намекает и сдержанная декламационная манера автора, и самый текст его стихов, в котором так трудно найти отпечаток декламационных представлений^{84, 85}. Эта мысль находит косвенное подтверждение и в интимно-эмоциональном характере поэзии Блока.

То, что Блок смотрел на чтение перед публикой «старых и давно пережитых стихов» как на «недобросовестное дело»⁸⁶ — доказывает, что он рассматривал свои стихи как авторскую исповедь⁸⁷ и задачу декламации видел в эмоциональном воздействии на слушателей. По-видимому, идеальной формой общения поэта с миром⁸⁸ с точки зрения Блока было бы чтение стихов в минуту их создания: поэт должен явить миру художественное воплощение чувства в момент переживания, — если не самого чувства, потому что творческий разум убивает живое чувство⁸⁹, — то, по крайней мере, в минуту переживания творческого акта.

Пронеслись для поэта

часы, мировое несущие;

творческий разум убил живое чувство, — и замкнул поэт

в клетку холодную

Легкую, добрую птицу свободную...

И вот —

птица, когда-то веселая
Обруч качает, поет на окне.
Крылья подрезаны, песни заучены.

И толпа, к которой обращается поэт в своем стихотворении, требует от него этих заученных песен. Измученный, скучающий поэт вынужден стать декламатором. Можно не сомневаться в том, что Блок считал долгом совести, произнося свои стихи, по мере сил пережить Их заново, восстановить в себе переживание. Он сказал однажды, что для того, чтобы читать стихи — речь шла о публичных чтениях, — надо привести себя в особое настроение, и что трудно бывает читать стихи в те дни, когда «ходишь совсем пустым». Можно поэтому предполагать, что

декламация Блока всегда носила творческий характер, и что вздрагивание его голоса отражало происходившую в его душе борьбу между языком живого чувства — естественной интонацией эмоциональной речи — и декламационными требованиями стиха⁹⁰. Может быть, эта душевная борьба, происходившая на глазах слушателей, касание живой души художника и были причиной огромной суггестивной силы декламации Блока.

* *

*

Таковы впечатления, наблюдения и выводы, относящиеся к свойственной Блоку манере произнесения стихов. Неизбежная субъективность личных впечатлений автора нашла некоторое ограничение в сверке с впечатлениями других лиц и ссылках на их воспоминания. Что же касается изложенных наблюдений, то они стоят на известной ступени объективности, ибо основаны на внимательном изучении фонографических записей декламации Блока. Голос Блока не исчез бесследно с физической смертью поэта: обедненный в тембре, редуцированный в стиле, он все же сохранился на валиках фонографа.

Предшествующее изложение должно было показать, что авторское произнесение не раскрывает в стихах Блока каких-либо необходимых элементов художественного замысла, остающихся в письменном тексте скрытыми.

В этом отношении изучение его декламации дает несравненно меньше, чем изучение декламации тех поэтов, стихи которых требуют материального звукового воплощения. Но произносительная манера Блока бросает определенный свет на его поэзию, взятую в целом, освещает и самый образ поэта, его отношение к своим созданиям. Изучая его декламацию, вслушиваясь в материальную звуковую оболочку, в которую заковывал

поэт свои стихи, мы узнаем, какими хотел он их представить слушателям; тем самым познаем и специфический пафос, сокрытый двигатель его поэзии. Интимная эмоциональность, глубокая, сосредоточенная, сдержанная взволнованность стихов Александра Блока нашла яркое и симптоматическое отражение в его декламации.

Царское Село.

Август—сентябрь 1921 года.

ПРИМЕЧАНИЯ, ДОПОЛНЕНИЯ И ЭКСКУРСЫ

1. «О назначении поэта». Речь, произнесенная в Доме Литераторов на торжественном собрании в 84-ую годовщину смерти Пушкина. — «Вестник Литературы», 1921, № 3 (27), стр. 16. Перепеч. в сб. Дома Литераторов: «Пушкин. Достоевский», Пб., 1921, стр. 27. (Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, ГИХЛ, М.—Л., 1960—1963, т. 6, стр. 167).
2. «Я верую, что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем», — писал Блок. «Личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее он ощущает «свое» и «не свое»» («Каталина». Цит. по: 6, 84, 83). Мысль о том, что моменты личной жизни поэта протекают вместе с жизнью века и совпадают с моментами творчества, высказана Блоком уже в 1903 г., в письме к Андрею Белому (от 9 января 1903 г. Оглашено в открытом заседании Вольной Философской Ассоциации 13 августа 1922 г.). Ср. предисловие к поэме «Возмездие».
3. В. Пяст («Жизнь Искусства», 16—21 августа 1921, № 804).
4. Андрей Белый. Воспоминания о Блоке, читанные на открытом вечере Вольной Философской Ассоциации 8 октября 1921 г. Напеч. в альманахе «Северные дни», сб. II, М., 1922, стр. 142. Полнее в: «Записки Мечтателей», Пб., № 6, 1922, стр. 60—61.
5. «Записки Мечтателей», Пб., № 4, 1921, стр. 7, «Кончина Блока» — статья, подписанная: Алконост.
6. М. Кузмин («Жизнь Искусства», цит. номер). К перечисленным воспоминаниям следует присоединить позже их появившуюся обстоятельную статью Вл. Пяста «Два слова о чтении Блоком стихов», напечатанную в сб. «Об Александре Блоке» (Пб., изд-во «Картонный Домик», 1921, стр. 327—336). Эта статья должна была служить послесловием к предлагаемой работе (см. ib., стр. 333); разъединение произошло в силу не зависевших от автора технических условий. Ср. также еще позже появившиеся воспоминания С. Городецкого в: «Печать и революция», М., 1922, кн. 1, стр. 76; В. Зоргенфрея в: «Записки Мечтателей», № 6, стр. 127—128, 138, 146—147, 151—152; и К. Чуковского — там же, стр. 155, 171. Ср. еще: П. Струве. In memoriam. Блок — Гумилев. «Руль», Берлин, 1921, № 261, от 25 сентября (цит. по кн.: В. Н. Княжнин. А. А. Блок, Пб., изд. «Колос», 1922, стр. 78, сноска 1-я); воспоминания Е. П. Иванова и В. Н. Княжнина, прочитанные в открытых заседаниях Вольной Философской Ассоциации 20 и 27 августа 1922 г.

7. Сделанное здесь различие между естественными и искусственными элементами декламационного целого было бы лишено достаточного основания, если бы исследование велось в строго формальном плане: в художественном произведении, каким является произносимое стихотворение, те и другие сливаются воедино и в равной мере служат элементами стиля: Но раз рядом с формальной проблемой ставится проблема психологическая — постижение творческого сознания художника и основных устремлений его художественной деятельности (см. примеч. 31), — различие между факторами, не зависящими от его воли, и теми, которые вводятся им произвольно, становится и необходимым. Потому и термин прием, которому методы, рассматривающие художественное* произведение вне связи с процессом творчества, придают несколько иное значение, употребляется здесь в значении причинно-генетическом, психологическом: искусственный прием в отличие от природных данных.

8. Предлагаемое в дальнейшем изложении описание декламаций Блока основано, главным образом, на изучении фонографических записей в объеме 342 стихов (16 стихотворений), сделанных 21 июня 1920 г. на 6 валиках, принадлежащих Фонетической Лаборатории Института Живого Слова, а также на наблюдениях, сделанных во время открытых и закрытых декламационных выступлений поэта. Приводимые ниже при* меры относятся почти исключительно к фонограммам.

Неточные сведения об этой фонографической записи, сопроводив их недоброжелательным отзывом, сообщил в печати один из авторов воспоминаний о Блоке («Записки Мечтателей», № 6, стр. 127).

Подбор изученных в декламационном отношении стихотворений менее разнообразен, чем это казалось бы желательным в интересах полноты исследования. В этой связи надлежит отметить, что Блок читал не все свои стихи: в частности, он отказывался читать поэму «Двенадцать», белые стихи (цикл «Вольные мысли» и др.) и *vers libre* («Она пришла с мороза» и т. п.), ссылаясь на то, что не знает, как их надо читать. Ср. К. Чуковский. Последние годы Блока, 1. с. (см. примеч. 6), стр. 161, сноски.

Трудности, представляемые описанием звукового феномена, вынуждают широко пользоваться методом сравнительного описания. Приводимый для сравнения материал из декламации других поэтов также представляет собою сочетание фонографических данных, собранных в 1920—1922 гг., с результатами простого наблюдения. Необходимость предохранить валики от чрезмерного стирания до того времени, когда технические условия научной работы позволят перевести фонограммы на прочные матрицы, помешала обследовать материал в желательной полноте.

Ввиду того, что декламационная манера поэта может претерпевать изменения (см. в примеч. 31), следует оговорить, что наблюдения автора в этой области в несистематической форме начаты в 1914—1915 гг., а фонографическая фиксация декламационных явлений ведется им с февраля 1920 г.

Нелишним будут следующие библиографические замечания. Всестороннему изучению произносимого стиха без помощи экспериментально-фонетического метода, на немецком материале, в исполнении нескольких подготовленных (но отнюдь не профессиональных) декламаторов, посвящена работа E. Reinhard'a: *Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik* («Archiv für die Psychologie», Bd. XII, 1908, S. 481—545). В статье R. Bohringer'a: *Ueber Hersagen von Gedichten* («Jahrbuch für die geistige Bewegung», 11, 11, 1911, S. 77—88) трактуется вопрос о произнесении стиха старыми немецкими поэтами на основании мемуарных данных и теоретических высказываний самих поэтов и обосновывается компетентность поэтов в вопросах декламации; об этой работе см. в статье Б. Эйхенбаума: О чтении стихов («Жизнь

искусства», № 290, 12 ноября 1919 г.). См. подробнее в статье: Б. М. Эйхенбаум. О камерной декламации. — «Записки Института Живого Слова», вып. II (сб. «Живое слово»), Пб., 1923. В 1921 г. вышла книжка: Арсения Авраамова «Воплощение. Есенин — Мариенгоф». М., изд. «Имажинисты», где автор дает ритмический анализ нескольких стихов двух названных в подзаголовке поэтов в их собственном произнесении и настаивает на необходимости изучения в поэзии «живого, сказуемого слова» поэтов, не подмененного печатным его изображением. Указания на труды, пользующиеся методами экспериментальной фонетики (P. Verrier, E. Laudry), в предлагаемой работе, не прибегающей к этим методам, были бы неуместны.

9. Вопрос о голосовом тембре принадлежит к числу наименее разработанных вопросов фонетики. В настоящее время, благодаря опытам мюнхенского певца Gas. Rutz'a, изложенным в работах его сына Ottag'a Rutz'a (Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München, 1911; он же. Musik, Wort und Körperhaltung, Leipzig, 1911; он же. Neues über den Zusammenhang zwischen Dichtung und Stimmqualität als Gemütsausdruck. «Indogermanische Forschungen», Bd. 28, 1911; etc.), встретившим сочувственный (может быть, даже недостаточно критический) прием в филологической среде (см. например: Ed. Sivers. Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912, S. 6, 104. Ср. также работу психолога F. Krüger'a «Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören, Leipzig, 1910), можно считать более или менее прочным достоянием науки утверждение, что, так называемый, индивидуальный тембр голоса зависит от установки мускулов нижнего резонатора — расположенного ниже плоскости гортани (грудной и брюшной полостей). Пользуясь установленной Rutz'ами по этому принципу классификацией тембров по четырем основным типам, мы бы решились предположительно отнести голос Блока к III типу и к той из двух его основных разновидностей, которая носит в классификации название: *warme Untergart* (принять на себя ответственность за перевод этого метафорического термина было бы затруднительно). При помощи метода про-зносительно-слухового анализа письменных текстов, Rutz'ы устанавливают, что к этому же типу и к той же его разновидности принадлежали голоса Генриха Гейне, Рихарда Демеля, Гельдерлина и некоторых других немецких поэтов, точнее — что произведения их лежат в этом тембре.
10. А. М. Пешковский обратил мое внимание на сходство этого фонетического явления с так называемым «прерывистым ударением» литовского, латышского и датского языков.
11. Ссылки выше, здесь и далее приводятся по изданию: Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. ГИХЛ, М.—Л., 1960—1963 (название текста, т., стр.).
12. О зависимости паузального членения декламации Блока от наблюдавшихся у него патологических особенностей функции дыхания будет сказано ниже — в связи с описанием его паузальных приемов.
13. Слышавшим напомним чтение поэмы «Возмездие» в литературной студии издательства «Всемирная Литература», в доме Мурузи, ранней осенью 1919 г.
14. Ср. в «Воспоминаниях» Андрея Белого («Записки мечтателей», № 6, стр. 60): «Лицо его... окаменело...»; в описании чтения Блока в воспоминаниях Е. П. Иванова: «все смолкло в лице его» (приводя здесь и ниже выдержки из материалов, оглашенных в открытых заседаниях Вольной Философской Ассоциации в августе 1922 г., автор, принимая на себя ответственность за точную передачу существа дела, не решается поручиться за абсолютную текстуальную точность: единственным письменным источником для этих цитат служили ему

- записи, сделанные им во время заседаний). Ср. описания внешности Блока вне декламации, — например, в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея (1. с; см. примеч. 6; стр. 137): «...с пристальным взором, с приглушенным голосом...», также у В. Н. Княжнина (1. с.; см. ib.; стр. 6). Несколько иначе о неподвижности лица у Блока у К. Чуковского («Последние годы Блока», 1. с; см. ib.; стр. 161—162. См. примеч. 72).
15. Ср. в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея (1. с, стр. 138): «Будьте ж довольны жизнью своей — тише воды, ниже травы», глухо и угрожающе, подавляя волнение, произносил он...».
 16. Ср. в воспоминаниях Е. П. Иванова: «в этом чтении не было ничего от выразительного чтения...»; у В. А. Зоргенфрея (1. с., стр. 128): «Ни декламации,... ни ударного пафоса отдельных слов и движений. Ничего условно-актерского, эстрадного».
 37. Эта общая характеристика декламационного стиля Кузмина относится, только к одной стороне его творчества. Рядом с стихотворениями, которые постулируют в сознании поэта такую декламационную интерпретацию, в его поэзии развивается другая струя («гимническая», по удачному определению А. А. Смирнова в докладе, прочитанном в декабре 1922 г. в Российском Институте Истории Искусств), которая может быть обозначена такими произведениями, как стихотворение «Солнце, солнце» из «Александровских песен», «Духовные стихи», «ода» «Враждебное море», кантата «Св. Георгий» и так называемый цикл «гностических стихотворений» «София», большинство стихотворений отдела «Лики» из книги «Эхо» и целый ряд более поздних стихотворений.
 18. Они будут отмечены ниже в связи с вопросом о декламационном растяжении ударенных гласных.
 19. По терминологии О. Ditttrich'a («Die Probleme der Sprachpsychologie». Leipzig, 1913, S. 60), «семанто-фонетические языковые образования».
 20. Термин, в основных чертах также и понятие акцентного веса заимствовано из труда: Franz Saran. Deutsche Verslehre. Munchen, 1907 («schwere», «akzentuelle Schwere», «Silbenschwere» и проч.) Однако неосновательно было бы возлагать на Зарана ответственность за приведенное определение. Под динамическим и мелодическим весом разумею те стороны акцентной системы, которые в ходячей терминологии принято обозначать как динамическое или экспираторное ударение — с одной стороны, и музыкальное ударение — с другой. Применяя прилагательное темпоральный к акцентным понятиям, следуем Iac. van Ginneken'у («Principles de linguistique psychologie». Paris, 1907, p. 358 sq; accent temporel): таким образом устраняется слишком условный термин классической грамматики: количество. Весьма плодотворное понятие артикуляторного веса (у van Ginneken'a — accent d'articulation) не находит приложения в анализе декламации Блока и в тех случаях, когда приходится иметь в виду соответствующее явление в декламации Андрея Белого и др., выражено словосочетанием: артикуляторная отчетливость. Нелишним будет здесь указать, что в русском литературном языке так называемые ударенные слоги, т. е. слоги, господствующие с точки зрения общего акцентного веса, совмещают в себе все указанные частные его виды, другими словами, — что общий акцентный вес слогов создается при помощи всех указанных факторов, хотя динамический вес* играет в этой комбинации доминирующую роль. Не

* На полях поздняя помета: «sic! арт<икулято>рн<о> — акустич<еский> а не динамич<еский>». — — *Примеч. публикаторов.*

так в целом ряде других языков: например, в чешском максимум динамического и максимум темпорального веса часто падают на различные слоги, что создает для русского слуха затруднение в определении места ударения в слове; в сербском, литовском, латышском, шведском, норвежском языках мелодический и темпоральный вес имеют для дифференцирования слов не меньшее значение, чем динамический вес; в японском языке доминирующую роль в акцентной организации играют мелодические отношения при полном устранении динамического фактора (т. е. дифференцирования слогов по силе); во французском языке чрезвычайно ограничено значение артикулярного веса, так как обычно все слоги артикулируются с равной отчетливостью; и т. д. В русском литературном языке слоги «неударенные», т. е. маловесные в динамическом отношении, следовательно, в силу доминирующего положения динамического фактора в русской акцентной системе, подчиненные с точки зрения общего акцентного веса, могут, тем не менее, обладать весом мелодическим (см. примеч. 33), артикуляторным и темпоральным. Принятая здесь терминология дает возможность отчетливо различать все эти акцентные факторы и, в пределах каждого из них, устанавливать градацию слогов по степени обладания тем или иным акцентным признаком.

21. С полной последовательностью проводил прием изоляции Мих. Зенкевич: его декламация вызвала впечатление каталога слов, между которыми произноситель не устанавливает никаких иерархических отношений, создающих связную и расчлененную речь (наблюдение относится к декабрю 1918 г.).
22. Более полная характеристика этого приема дана в следующей главе,
23. Ср. Вл. Пяст. Два слова о чтении Блоком стихов. I. с. (см. примеч. 6), стр. 331—332.
24. Здесь имеется в виду общая голосовая динамика — не динамический слоговой вес.
25. О параллелизме динамического и мелодического движения см. в главе 7.
26. О характере разграничения акцентных групп в этом стихотворении см. примеч. 28.
27. Эта умеренность обнаруживается также и в том смысле, что уравнивание динамических весов в декламации Блока обычно не достигает той степени точности, какая свойственна декламации в изолирующей манере... Так, признав в стихотворении «Все, что память сберечь мне старается» (пример [9]) огромное большинство ударений динамически равновесными между собой (35 из 44), мы можем, тем не менее, при внимательном вслушивании наметить более детальную градацию, обозначенную в приводимых ниже транскрипциях цифрами, поставленными над ударенным гласными (единица означает самое сильное ударение; цифрам надлежит придавать только относительное значение — в пределах каждого данного примера; при этом движение общей голосовой динамики [о которой замечания сделаны в главе 8] не принято во внимание, так что стих, произнесенный целиком с меньшей силой, тем не менее, может содержать слоги, обозначенные единицей). Возможные неточности в цифровых обозначениях, которых трудно избежать при детальной градации, вследствие того, что слуховая оценка степеней силы звука при переменных условиях высоты отличается значительной субъективностью, — не могут поколебать сделанного утверждения о неточности динамических уравнений в декламации Блока. —

[9]. Ст. 1. ⁵ Все, что ¹ память ² сберечь мне ² старается, ||
 2. Пропадает ¹ в ² безумных ¹ годах. ||

3. Но горящим² зигзагом¹ взвивается² |
4. Эта повесть² в ночных² небесах². ||
5. Жизнь⁵ давно¹ сожжена¹ и рассказана¹, |
6. Только первая⁵ снится¹ любовь², ||
7. Как бесценный⁵ ларец¹, || перевязана¹ |
8. Накрест, || лентою³ алой, | как кровь. ||
9. И когда¹ в тишине¹ моей⁵ горницы¹ |
10. Под лампадой² томлюсь¹ от обид¹, |
11. Синий призрак⁵ умершей¹ любовницы¹ ||
12. Над кадилом² мечтаний¹ сквозит². |

Также и в других примерах. —

[10]. Ст. 1. Река¹ раскинулась². Течет¹, грустит¹ лениво¹ |

[11]. Ст. 1. Русь⁵ моя, | жизнь² моя, | вместе ль нам маяться² |

Тем не менее, во всех приведенных примерах стилистически на первый план выдвигается приблизительная равновесность динамических ударений. Неточность же этих уравниваний содействует характерному для поэзии Блока впечатлению свободы в отношении поэта к приему. Возможно, что причина этой неточности лежит также и в области физиологических условий декламации Блока — в отмеченной выше неровности его дыхания. Само собой разумеется, что это предположение, если оно, верно, не устраняет стилистического значения описываемого декламационного явления.

28. Возможно, что некоторые акцентные группы примера [9], разделенные в приведенном графическом изображении знаком сокращенной паузы, также надлежит рассматривать как группы, образованные без помощи пауз — в результате соседства динамически равновесных усиленных ударений.
29. Л. В. Шерба в упомянутой уже статье (сноска в главе 4) также счел нужным особо выделить эквивалент паузы, отмечая его, так же, как это сделано в этой работе, пунктирной чертой. Анализ этого явления он формулирует в следующем объяснении знака: «прерывистую тонкую черту я ставлю в тех случаях, когда делимость эта <имеется в виду определение делимости, обозначаемое одной «тонкой чертой» — С. Б.> лишь могла бы иметь место, но на самом деле завуалирована и узнается лишь по побочному фразовому ударению» (стр. 21).
30. См. Рад. Кошутин. Грамматика русскогo языка, 1. А. Друго изд., Пг., 1919, стр. 210 и сл.
31. Вопрос о мелодике стиха и, главным образом, об ее эстетическом значении привлек к себе научный интерес в течение последних лет. Он

был впервые поставлен в нескольких замечательных работах Ed. Sivers'a, печатавшихся с 1894 г., и в 1912 г. изданных отдельной книжкой (Ed. Sivers. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg). На русской почве его разрабатывал в ряде докладов, прочитанных за последние три года, Б. М. Эйхенбаум. Оба названные автора пользуются методом, основанным на изучении текстов, в устах их авторов и современников, давно отзвучавших (у Sivers'a — Гете, минезингеры, у Эйхенбаума — Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет). В предлагаемой главе сделана попытка поставить вопрос на почву изучения современной звучащей речи, доступной непосредственному наблюдению. Мелодическая сторона декламации Блока послужит фундаментом для выяснения роли декламационных элементов в его поэзии.

(Эта работа была уже приготовлена к печати, когда появилась сперва статья Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха» («Летопись Дома Литераторов», 1921, № 4), а затем его книга, «Мелодика русского лирического стиха», изд-во «Опояз», 1922). Подробный разбор книги Б. М. Эйхенбаума сделан в статьях В. М. Жирмунского «Мелодика стиха» («Мысль», № 3, 1922) и Н. А. Коварского «Мелодика стиха» («Записки Института Живого Слова», вып. II = сб. «Живое Слово», Пб., «Мысль», 1923). В последней статье дано также обстоятельное изложение теории Сиверса и выдвинутых против нее возражений).

Другая методологическая особенность предлагаемой работы — и это замечание, относясь не только к главе о мелодике, но и ко всей работе, служит теоретическим оправданием ее темы — состоит в том, что произносимый стих изучается в ней на материале декламации авторов. Сиверс (op. cit., S., 38—39) замечает, что «теоретически лишь в редких случаях располагает счастливой возможностью слышать поэтическое произведение из уст самого поэта, который, подчиняясь овладевшему им настроению и следуя внутреннему порыву, невольно сообщает этому настроению самое удачное выражение, — при условии, что поэт в состоянии согласовать выразительные средства с своим внутренним голосом». Берингер в названной выше статье (см. примеч. 8) справедливо указывает на переоценку значения «выразительных средств». Сам же Сиверс, не ища «счастливых возможностей», какие могли бы ему доставить современные немецкие поэты, прибегает, в целях получения «массовой реакции», к услугам такой категории произносителей («наивные чтецы», произнесение которых Сивере без достаточных оснований отождествляет с «авторским чтением» [op. cit., S. 82—83]), «выразительные средства» которых, по крайней мере, подлежат серьезному сомнению (критику метода «массовой реакции» и произнесения «наивных чтецов» см. в статье: A. Heusler. Ed. Sivers und die Sprachmelodie. «Deutsche Literaturzeitung», 1912, № 24. Ср.: Н. Коварский. Мелодика стиха). Обоснование авторитетности произнесения поэтов дано в статье Берингера. Чрезвычайно интересные и убедительные соображения о значении авторского исполнения находим в книге Л. Сабанеева «Скрябин» (М., 1916. Глава «Скрябин-пианист». Стр. 176—193); сказанное Сабанеевым о музыкальном исполнении *mutatis mutandis*, вполне приложимо и к произнесению поэтических произведений. В скудной литературе о произносимом стихе, кроме статьи Берингера и чрезвычайно интересной книжки Арсения Аврамова (см. примеч. 8) материал декламации поэтов разрабатывается, кажется, только в экспериментальном труде Laudry «La theorie du rythme et le rythme du français declame» (Paris, 1911), где, наряду с собственной декламацией и декламацией ряда актеров и актрис, автор обследовал также декламационное произнесение двух поэтов — Abel Bonnard и Maurice Bouchor. По существу вопроса здесь можно ограничиться следующими замечаниями.

В процессе поэтического творчества эстетический объект раскрывается поэту во всей полноте, и, если декламация автора носит творческий характер, то известные стороны объекта; трудно доступные невооруженному глазу стороннего декламатора, отчетливо выступают в произнесении поэта. Если декламационные представления играют в творчестве данного поэта существенную роль (тип Андрея Белого — см. главу 9), то декламация его может обнаружить композиционные элементы его произведения; в противном же случае (тип Блока — см. ib.) декламация автора освещает, по меньшей мере, ту психическую среду, в которой возникло его творение, и определяет тот стиль речи, в котором оно живет в его сознании (см., например, характеристику декламационных стилей Блока и Кузина в 3-ей главе и заключительный вывод работы о значении декламации. Блока).

Сделанные утверждения могут встретиться с двумя возражениями. — Во-первых, могут указать на то, что момент произнесения настолько удален от момента творчества, что автор, произнося стихотворение, уже не в состоянии воспроизвести в себе душевное настроение, владевшее им в процессе творчества, — тем более, что поэтическое творчество часто сопровождается своего рода одержимостью, экстазом, которого трудно ожидать в момент произнесения. Это возражение может быть устранено или, во всяком случае, значительно ограничено в своем значении следующими соображениями. — 1) Если поэт одушевлен желанием осуществить специфическую, только поэту дарованную, форму общения с миром — «принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир», по выражению предсмертной речи Блока («О назначении поэта»), — то можно думать, что он найдет средства восстановить в себе подлинное переживание (ср. Сабанеев. Цит. соч., стр. 178). Блок, по-видимому, не считал это невозможным (см. в 9-ой главе, и примеч. 87, 88). Наблюдения показывают, что произнесение поэта в момент творчества может несколько не отличаться от обычной его манеры произнесения стихов: — мы располагаем таким наблюдением относительно Мандельштама. Однако из сказанного вытекает методологическое требование — надлежащим объектом изучения считать интимное произнесение поэта — для себя или для ограниченного круга избранных (ср. Сабанеев. Цит. соч., стр. 190—191), и эстрадное его чтение, к которому, конечно, приходится отнести и декламацию для фонографа, корректировать наблюдением над произнесением интимным; и далее — изучать авторское произнесение только тех произведений, которые не утратили для поэта своей художественной жизненности и психологической значимости: манера произнесения поэта изменяется с эволюцией его творческой личности, — созданные произведения застывают в своей первоизданной форме; Андрей Белый, читая в своей нынешней манере старые стихотворения, устраняет характерную для его декламационного стиля связь между динамико-мелодическим движением голоса и синтактико-семасиологической структурой текста (засвидетельствовано фонограммой стихотворения 1904 г. «За мною грохочущий город», произнесенного в 1921 г.; о соотношении фонических и синтактико-семасиологических факторов в декламации Андрея Белого см. ниже в этой главе; об изменении его декламационной манеры см. примеч. 36 и соответствующее место в основном тексте).

Второе возражение, которое может быть выдвинуто против методологического значения изучения авторской декламации, носит более общий характер и имеет, в виду самые задачи научного исследования поэтических произведений: могут указать на то, что всякая декламация, в том числе и авторская, всегда есть интерпретация, истолкование произведения (см.: в главе 9); между тем, автор, «объясняя свое произведение, становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними» (А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, Харьков,

1905, стр. 56; ср.: А. Потебня. Мысль и язык, изд. 2-е, Харьков, 1892, стр. 187). Однако, как бы ни было верно утверждение, что значение произведения поэта не исчерпывается тем минимумом «содержания, какое думалось ему при создании» (Он же. Мысль и язык, там же), потому что художник «творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни» (там же), — мы не можем отказаться от стремления к конгениальному постижению этого минимума. Ибо поэтическое произведение есть не только «вещь» — так принято сейчас формулировать надъиндивидуальное и внепсихологическое значение произведений искусства, — но и знак специфического именно — эстетического, переживания его творца (ср. выдержку из статьи Блока «О современном состоянии русского символизма», приведенную в примеч. 85). Отказаться от этой формы восприятия и осознания чужой душевной жизни значило бы лишить себя обширной области ценного внутреннего опыта. Творческая декламация поэта открывает путь и к непосредственному переживанию этой области внутреннего опыта и к ее изучению. Возражения против компетентности автора в качестве критика и толкователя своих произведений декламационной интерпретации не затрагивают: эта форма толкования основана не на постериорном размышлении автора, пишущего «Послесловие» к «Крейцеровой сонате» или «Развязку Ревизора», а на непосредственном восстановлении творческого акта.

32. Впрочем, Paul Verrier в своем труде «Essais sur les principes de la metrique anglaise» (part. III. «Notes de mètrique experimentale», Paris, 1910, p. 301 sq., 312 sq.) значительно ограничивает общепринятое утверждение о внетональности речевой мелодики — по крайней мере, по отношению к стиху. Некоторые ограничительные наблюдения в том же направлении излагает С. L. Merkel в своей книге «Psychologie der menschlichen Sprache» (Leipzig, 1867, S. 356 sq). В том же смысле высказывается В. Н. Всеволодский-Гернгросс («Теория русской речевой интонации», Пб., 1922, стр. 40), утверждая, что «слога, находящиеся под явными ударениями», «строятся» в определенной тональности.
33. Мелодический вес в русском языке служит существенным фактором общего акцентного веса (см. примеч. 20). Наибольшим мелодическим весом облечены слоги, обладающие наибольшим акцентным, и, следовательно, динамическим весом. Однако, следует иметь в виду, что мелодическая вескость слога не вполне совпадает с вескостью динамической: все динамически полновесные слоги являются вескими также и в мелодическом отношении; что же касается динамически неполновесных слогов (слабоударенных и неударенных), то их мелодическая вескость определяется в практической и в стихотворной речи не одинаковым образом. — В практической речи достаточным условием вескости их служит фразовая семасиологизация мелодического хода; так, например, в вопросах, обозначаемых повышением к концу фразы (например,

П р а́ в д а? Э́ а в т р а?

в значении вопросов без дальнейшей квалификации или вопросов удивленных; или фразы

В ы́ к у р и т е?

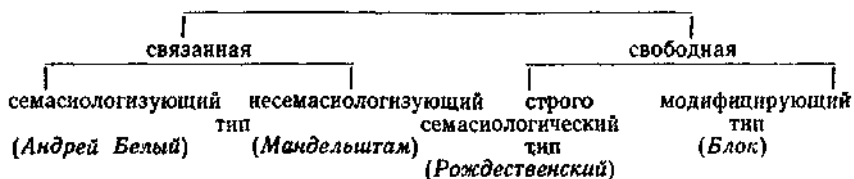
выражающая удив-

ление), конечные неударенные слоги являются мелодически вескими, независимо от каких-либо особых фонетических условий. В стихотворной же речи более или менее значительным мелодическим весом могут обладать также неударенные слоги, не входящие в состав семасиологизованного мелодического хода, — (Sivers, *op. cit.*, S. 66, предусматривает вопрос о специфических носителях мелодии в стихе, вызываемый возможностью использования для образования мелодии либо одних только ударенных, либо также и неударенных слогов. См. также упомянутую статью Н. А. Коварского) — но при условии мелодической отчетливости гласного, достигаемой путем установки в произнесении определенной высоты и некоторого, хотя бы самого краткого, задержания на ней голоса без последующего скольжения; именно потому мелодически веские неударенные слоги в несемасиологизованных положениях встречаются в стихотворной речи, пользующейся речевым, а не музыкальным голосом, преимущественно в исходе стиха или перед паузой — в женских и дактилических окончаниях. Кроме положения перед паузой, сохранение динамически неполновесным слогом мелодической вескости обусловлено степенью редукции слогового гласного, которая, в «вою очередь, зависит а) от качества гласного (в нисходящем порядке: 1) *и, у, 2) ы, е, 3) а, о*); б) от его окружения (например, между глухими согласными — минимум отчетливости; при сочетании гласного с сонорными согласными, как например, в слове *темном* во 2-м стихе примера [29], может образоваться мелодически веское дифтонгическое или полифтонгическое сочетание; в) от положения слога по отношению к ударенному слогу (в наиболее выгодном положении — слог, непосредственно предшествующий ударенному, в наименее выгодном — заударные слоги). Другие фонетические условия акцентной вескости — динамическое усиление, артикулярная отчетливость, сильный отступ в гласном предшествующего (ударенного) слога, как, например, в декламации Верховского, а также некоторое растяжение гласного, могут присутствовать, но они не обязательны, и, в частности, в декламации Блока не встречаются. Следует оговорить, что фонографическая запись в известных случаях не представляет достаточных данных для определения мелодической вескости динамически неполновесного слога: так, например, гласные *у, и, узкое е и ы*, особенно — в неударенном положении, дают на валике слишком неглубокие бороздки, которые поэтому слабо звучат и быстро стираются, и т. п.

34. Величина интервалов, между прочим, зависит и от силы голоса, находясь, при прочих равных условиях, в прямом к ней отношении (см.: Ed. Sivers. *Grundzüge der Phonetik*, 5. Auflage, Leipzig, 1901, § 659). Поэтому с чрезвычайной осторожностью надо относиться к встречающимся у некоторых исследователей указаниям на определенную величину интервалов в тех или иных синтактико-семасиологических категориях (см., например: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. *Цит. соч.*, стр. 45—46. Сделанные автором оговорки представляются недостаточно определенными).
35. По поводу приведенного перечня переходных форм голосового звучания ср.: Игорь Глебов. *Путеводитель по концертам*. Вып. 1. *Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений*, Пб., 1919. Под словом *Речитатив* (стр. 60).
36. См. свидетельство самого Андрея Белого: «Я в те годы произвольно пел свои стихи, сбиваясь на цыганский романс, с длительными паузами, повышениями и понижениями голоса» («Воспоминания о Блоке» в *Записках Мечтателей*, 1. с; см. примеч. 4). Ср. также указание на изменение декламационной манеры Андрея Белого, сделанное Вл. Пястом в статье «Театр слова и театр движения» в сб.: *Искусство старое и новое*, изд-во «Алконост», Пб., 1921, стр. 81.

37. Ср. в «Воспоминаниях» Андрея Белого («Записки мечтателей», I. с.): «В чтении А. А. не чувствовалось повышения и понижения голоса...».
38. Изложенные наблюдения, таким образом, подтверждают выдвинутые В. М. Жирмунским в его споре с Б. М. Эйхенбаумом соображения о том, что напевный характер стихотворения определяется не его синтаксической и метрической структурой, а общей его смысловой окраской (цит. соч., стр. 135—136, тезисы 2—4 на стр. 136, 127, 122—125, passim).
39. О причине этого явления см. в примеч. 33.
40. О двойном значении авторской декламации см. в примеч. 31.
41. См. у Сиверса (op. cit., S. 66) «свободная» и «связанная» мелодизация («freie oder gebundene Tonführung») приблизительно в том же значении.
42. Схема классификации мелодических форм:

МЕЛОДИЗАЦИЯ



43. См. М. Люси. Теория музыкального выражения. Пер. с франц. В. А. Чечотт, СПб., б. г., стр. 134.
44. В 1922 г. эта книжка вышла в Петербурге, в издании Государственного Издательства, с сохранением пагинации московского издания.
45. Ср.: Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха, стр. 19: «Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев». Ср. недавнее указание самого Андрея Белого в вступительной статье к сб. стихов «После разлуки», изд. «Эпоха», Берлин, 1922, стр. 15: «Самое расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе...».
46. Мелодическое единство строфы в декламации Андрея Белого достигается путем постоянного и притом вполне отчетливого понижения средней высоты каждого стиха от начала к концу строфы (иначе — путем понижения тесситуры, которое в графических изображениях в Приложении на фиг. 2 и 4 может быть легко прослежено в нисхождении мелодических вершин и долин отдельных стихов по направлению от 1-го стиха к 4-му), или же путем понижения тесситуры одного только последнего стиха строфы (см. фиг. 3); каждая новая строфа резко возвращается к первоначальной — относительно высокой — тесситуре.
47. Можно поставить вопрос о совмещении мелодических элементов с морфологическими (каковы аналогии частей речи и грамматических форм — например, в стихах 30-м — 32-м примера [24] или, ниже в примере [46]); Но все случаи, которые допускают истолкование в качестве морфологических факторов композиции, либо представляют собою эвфоническую фигуру (как первый из указанных примеров), либо оказываются вовлеченными в сферу влияния мелодики через посредство синтаксической конструкции, в составе которой они фигурируют в том или ином тексте (ср. ниже анализ примера [46]).
48. Op. cit., S. 59.
49. Таков именно метод, применяемый Б. М. Эйхенбаумом.
50. Следует заметить, что термин декламативный тип поэзии употребляется здесь не в том смысле, в каком Б. М. Эйхенбаум говорит о «декламативном (риторическом) типе лирики», противопоставая его, с одной стороны, «напевному стиху», с другой — «говорному» (цит. соч., стр. 8).

51. В. М. Жирмунский видит критерий эстетической значимости мелодики в «общей смысловой окраске стихотворения». Ср. примеч. 38.
52. Ниже, в заключительной главе, будет сделана попытка осветить этот вопрос с точки зрения психологии поэтического творчества и из описания двух различных типов творческого процесса извлечь доводы против априорного включения отчетливых декламационных представлений, в состав эстетического объекта всякого стихотворения. Здесь же надлежит несколько развить ту же мысль применительно к вопросу о мелодике с точки зрения психологии языка. — В этой связи важно отметить, что языковое сознание, способно различать значения, не дифференцированные в звуковом отношении; иначе — в одном внешнем знаке (звуковом комплексе) различать целый ряд значений, ассоциировать с ним то один, то другой ряд смысловых представлений, и, таким образом, различать значения, т. е. осуществлять цель языковой деятельности, без достаточной опоры в звуковой сфере языка. Об этом находим блестящее рассуждение в VII главе 1 части «Записок по русской грамматике» А. А. Потебни (изд. 2, Харьков, 1888, стр. 46 и сл.) — «Процесс падения звуков в языке, — пишет он между прочим (стр. 57—58), — напоминает несколько других сходных явлений. Малограмотные до такой степени нуждаются в звуке для понимания, что или вовсе не могут читать иначе, как громко, или, по крайней мере, читают беззвучно, но раздельно, произнося слова, шевеля губами и пр. От упражнения это проходит: человек выучивается читать глазами, т. е. для объективирования мысли ему довольно ее изображения на письме. <...> Становясь сильнее в умственном счислении, мы менее нуждаемся в цифирных знаках и счетах, хотя невозможно представить себе, чтобы подобные пособия могли со временем оказаться вовсе ненужными».

Относительно мелодических элементов нашего языкового сознания можно предположить, что они принадлежат к числу внешних знаков, от которых особенно легко абстрагируется процесс понимания. В этом направлении действует, прежде всего, то обстоятельство, что в русском языке, как и в других индо-европейских языках, мелодическая характеристика не входит в состав конструктивных элементов гласной фонемы: гласный а или о остается таковым независимо от того, на какой высоте он произнесен (по-видимому, иначе обстоит дело в некоторых других — например, суданских языках). В русском языке, как и в большинстве других родственных языков, мелодические элементы семасиологизуются и, следовательно, различаются сознанием только в плоскости фразовых значений (ср. в примеч. 20 о семасиологизации в некоторых языках мелодических элементах в пределах слова). Вполне основательным по этому представляется требование О. Dittrich'a рассматривать интонацию («модуляцию») как один из конститутивных признаков предложения («Die sprachwissenschaftliche Definition der Begriffe «Satz» und «Syntax». «Philosophische Studien», Bd. XIX, 1902). Нельзя, однако упускать из виду, что, кроме предусмотренного Диттрихом синтаксиса говорящего и синтаксиса слушающего субъекта, есть еще (если понимать синтаксис, согласно определению Диттриха, как некоторую деятельность — «Syntaxirung») синтаксис индивида, мыслящего при помощи языка. Не подлежит сомнению, что в индивидуальном языковом сознании в этой его функции происходит то же, что в сознании человека, занимающегося устным счислением и приобретшего в этой области некоторый опыт: «цифирные знаки и счета» утрачивают для него свою первоначальную значительность; он оперирует языковыми значениями, более или менее абстрагируя их от материальной звуковой оболочки, с представлением которой они ассоциируются. В этой форме языковой деятельности предложение может мыслиться как синтаксико-семасиологическое целое вне связи с признаком фонической — интонационной — законченности: мелодика, в числе других факторов интона-

ции, отходит на задний план, удаленный от светлой точки сознания. Таким образом, синтактико-семасиологические отношения и связи мыслимы вне представлений звучания. По отношению к стиху это означает, что наличие в композиционном составе стихотворного произведения синтактико-семасиологических элементов еще не доказывает их мелодической значимости: для такого утверждения в каждом отдельном случае требуются доказательства. Напрасно было бы возражать против этого требования в том смысле, что стих есть речь, художественно организованная именно в фоническом отношении наличием в художественном стихе ритмически организованных элементов нефонического характера не подлежит сомнению; с другой стороны, очевидно, что понятие стиха не требует ритмического членения всех без исключения фонических элементов речи: для образования стиха в русском стихосложении необходимым и достаточным условием служит ритмическая организация звукового материала на основе акцентного принципа, т. е. на основе распределения динамического веса. Кроме того, акцентная организация, строго говоря, присутствует в стихе не в качестве специфически-фонической организации: стиховой ритм, как и всякий ритм, есть лишь форма восприятия явления, протекающего во времени, и при этом безразлично, какого рода сигналами отмечаются сроки. Ритмическое переживание овладевает всем существом поэта и в момент творчества ищет выражения не только в фонической форме, но и за пределами ее. Потому стиховой ритм оказывается теснейшим образом связанным с ритмом моторным, причем эта связь в одних случаях остается продуктом творчества, в других (см. примеч. 79) более или менее явственно отпечатлевается в структуре эстетического объекта. С психологической стороны эта связь обнаруживается, например, в том, что стихи часто рождаются в процессе ходьбы, колки дров, во время езды по железной дороге и т. п., а также в том, что многие поэты — например, Бодлер (насколько об этом позволяет заключить положение пальцев на известном его портрете), Мандельштам, Г. Иванов, Адамович, Рождественский, кажется — также Сологуб, — создавая или декламируя стихи, отмечают ритм движениями пальцев, руки, ноги, головы, плеч, или, наконец, всего корпуса. С особенной отчетливостью сказывается связь между стиховым и моторным ритмом в декламационной манере Есенина: произнесение стихов он сопровождает своеобразным жестом, неизменно повторяющимся с каждым стихом; этот жест можно описать как медленное ритмическое сгибание и разгибание в локте правой руки и одновременное с этим движением сжимание и разжимание ладони. В связи с общим положением тела (в частности — выставленная вперед нога, наклон головы), этот жест создает впечатление преодоления механического сопротивления напряжением мускулов. При этом пантомимическая выразительность находит полное соответствие в акустической стороне его декламации: при связанной мелодизации (семасиологизирующего типа) общая напряженность голоса и — в каждом стихе — совпадение моментов высшего напряжения интонационного и моторного (жестуляторного). Благодаря этим особенностям, декламация Есенина может служить исключительно яркой иллюстрацией динамической природы эстетического объекта как наглядное внешнее выражение координированными моторными и акустическими средствами образующей его смены напряжений и разряджений (см.: Б. Христиансен. Философия искусства. Пер. Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова, СПб., «Шиповник», 1911, стр. 78 и сл., 99 и сл., 76). (О связи между речью и движением меткие замечания высказал С. М. Волконский в статье «Законы мимики» в «Записках Передвижного Общедоступного Театра», № 30-31-32, сентябрь 1920 — ноябрь 1921, стр. 33 и сл. См. особенно стр. 35, 2-й столбец. Ср. его книги «Выразительное слово», СПб., 1913,

§ 113, стр. 189—190; «Человек на сцене», СПб., 1912, изд. «Аполлон», стр. 30.)

О роли жестикulatoryных и вообще динамических представлений в творчестве Андрея Белого см. примеч. 79. Связь между творческим процессом и представлениями движения отчетливо обнаруживается и в «Балладе» Ходасевича («Петербург», 1922, № 2, стр. 1; В. Ходасевич. Тяжелая лира, М., 1922, стр. 56). —

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.

Несвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

Все эти данные позволяют утверждать возможность редукции в художественном сознании тех или иных категорий фонических представлений и применять соображения Потебни в равной мере к практической и к художественно-стиховой речи. В частности, мелодика, как лингвистический факт неизбежно присутствующая во всякой материально осуществляемой (произносимой и слышимой) речи, может не быть учтена в стихотворении в качестве эстетического фактора. И даже наличие самой строгой синтактико-семасиологической структуры сама по себе еще не может служить доказательством своей фонической и, в частности, мелодической эстетической знаменательности, — не говоря уже о том, что факторы мелодики не исчерпываются синтактико-семасиологической стороной языка (о чем см. в примеч. 55).

53. См. примеч. 20.

54. Следовательно, Мандельштам, в отличие от Андрея Белого, осуществляет в своей декламации только непосредственную связь между мелодикой и динамикой речи, элиминируя связь опосредствованную: его *crescendo* и *diminuendo* свободны от семасиологических условий в той же мере, как и его мелодизация.

55. Возможность объяснения декламационной мелодики Мандельштама как случайной исключается следующими ее особенностями. — 1) Контрастное отношение (несовпадение) между динамико-мелодическими фигурами, а иногда и паузальными сечениями (см. пример [27]) с одной стороны, и синтактико-семасиологическим строением стиха, с другой, обнаруживается в декламации Мандельштама с известным постоянством. 2) Его мелодизация отмечается строфическим характером, выраженным еще более определенно, чем в декламации Андрея Белого (см. Приложение, фиг. 5—6), в произнесении Мандельштама а) интервалы между мелодически-вескими слогами увеличиваются в предпоследнем — 3-м стихе по сравнению с интервалами предшествующих двух стихов и, напротив,

сокращаются в заключительном — 4-м стихе строфы; б) тесситура 4-го стиха понижается, как и у Андрея Белого; в) в некоторых стихотворениях изменяется даже направление мелодического движения заключительного стиха каждой строфы, образующего вместо восходяще-нисходящей линии первых трех стихов ровную линию нисходящую (см. пример [27] и фиг. 6). 3) Применение описанных мелодических фигур в декламации Мандельштама оказывается чрезвычайно последовательным.

Вопрос о факторах мелодики речи и стиха представляется столь мало разработанным, что приведенные наблюдения вынуждают поставить — едва ли разрешимый при нынешнем уровне наших знаний — вопрос о том, не связана ли закономерность мелодических фигур декламации Мандельштама с какими-либо неисследованными доселе факторами мелодики, какова, например, собственная мелодия слова (независимо от фразового положения) и фонический ритм. — По вопросу о собственной мелодии слова см.: Sievers. *Op. cit.*, S. 80; «Grundzüge der Phonetik», 5 Aufl., Leipzig, 1901, §§ 654, 663—674; применительно к русскому языку — см.: Кошутин. *Цит. соч.*, стр. 168 и сл.; О. Брок. *Очерк физиологии славянской речи* (Энциклопедия славянской филологии, вып. 5. 2), СПб., 1910, § 247, стр. 228; он же. *Говоры к западу от Мосальска*, Пг., 1916, стр. 7—9, 45—48, 83—84, 91—92, 108—109, 126—127; он же. *Описание одного говора в юго-западной части Тотемского уезда* (Сб. ОРЯС, т. 83, № 4), СПб., 1907, стр. 19—20; ср. также: И. Н. Городенский. *Об основных тоновых модуляциях речи применительно к выразительному чтению*, Тифлис, 1899. По вопросу о связи между речевой мелодикой и фоническим ритмом см.: P. Pierson. *Métrique naturelle du langage*. «Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes». Sciences philol. et hist., fasc. 56, Paris, 1884, p. 112—129; применительно к стиху (на английском материале) см.: P. Verrier. *Op. cit.*, p. 253—257, 288—320, 328 и в анализах отдельных примеров (p. 197 sq.).

При обсуждении этой работы в Комиссии по теории декламации Института Живого Слова (8 мая 1922 г.) Б. М. Эйхенбаум указал на явление механизации (автоматизации) декламационной манеры, наблюдаемое у некоторых поэтов, например, у Анны Ахматовой. По-видимому, исходя из того же принципа, можно объяснить и мелодизацию Мандельштама. В этом случае мелодике пришлось бы не только исключить из числа композиционных факторов его поэзии, но и вообще отрицать за его декламационной мелодизацией какую бы то ни было художественную значимость. Однако, принимая во внимание соображения о значении авторской декламации, изложенные в примеч. 31, едва ли не правильнее будет из однообразия декламационной манеры Ахматовой и Мандельштама заключить об единообразной психической среде эстетического объекта в сознании поэта. В. А. Рождественский (в личной беседе) чрезвычайно метко сформулировал не удавшуюся автору семасиологизацию декламационных приемов этих двух поэтов: произнесение Ахматовой характеризуется как стиль ровного и скорбного воспоминания о пережитом, произнесение Мандельштама — как вживание декламатора

в стиль французского классического театра.

По вопросу о связи между мелодикой стиха и его метрической структурой см. еще: Б. Эйхенбаум. *Цит. соч.*, стр. 18, 95 и сл., *passim*; В. Жирмунский. *Цит. соч.*, стр. 122—124, 136 (тезис 4-й); Н. Коварский. *Цит. соч.* Об упомянутой работе Городенского ср.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. *Цит. соч.*, стр. 67, 71—73.

56. В этом примере динамико-мелодическая вершина усилена весьма нередким в декламации Мандельштама увеличением ее темпорального веса (растяжением гласного), не поддающимся семасиологическому истолкованию.
57. В этом пункте, относительно второстепенном с точки зрения характеристики стиля, декламационно-стихотворная техника Блока резко расхо-

дится с манерой Кузмина. Кузмин в своей декламации избегает определенно очерченных концовок; в последнем ударенном слоге он не дает резкого понижения, знаменующего в практической повествовательной речи конец изложения. И, — несомненно, в связи с этой декламационной особенностью, — он часто заканчивает свои стихотворения вопросами, требующими или, по крайней мере, допускающими повышение к концу.

Например:

[35]. Ст. 10. Когда|увидишь|тебя,|родимый город?|
 • | • | • | • |

(“Вечерний сумрак над теплым морем...” —
 М. К у з м и н. Александрийские песни).

[36]. Ст. 11. Сѣрдце!|когда же страданье|убудет...|
 • | • | • | • |

12. Когда|умрѣшь?|
 • | • |

(“Глупое сердце все бьется, бьется...”
 М. К у з м и н. Глиняные голубки).

58. Мелодический ход, образуемый сочетанием ударенного и неударенного слога (в том или ином порядке), осуществляется с наибольшей легкостью в двусложной акцентной группе, где единственный неударенный слог легко приобретает мелодическую вескость, оказываясь либо предударным, либо конечным в акцентной группе (см. примеч. 33).
59. Можно полагать, что, в ряде случаев, уклонения от нормальной прозаической мелодизации в декламации Блока объясняются недостаточной устойчивостью его голоса, связанной с описанным во 2-й главе явлением вздрагивания. Так, в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» находим семасиологически необъяснимые повышения на ударенных слогах слов *обрели* в 12-ом стихе и *плакал* в 15-м стихе (см. фиг. 8: строфа III, под цифрой 15, и строфа IV, под цифрой 11), и в этих же слогах обнаруживается вздрагивание голоса.
60. Принимая во внимание, что в стихах [40]. 10 и [41]. 26 заключительные повышения получают более или менее удовлетворительное эмоционально-семасиологическое объяснение, можно предположить, что в рифмующих с ними стихах восходящие клаузулы введены только ради образования мелодической фигуры (своего рода, мелодической рифмы).
61. Внутри этих трех основных групп материал, в свою очередь, разбит по трем рубрикам, установленным с точки зрения отношения мелодических фигур к метрическим единствам и паузальным участкам: А. Параллельные мелодические линии в полустихиях или разграниченных паузами или тяготением к различным динамическим центрам участках одного стиха; (разграничения второго типа — без помощи пауз — обозначены в примерах пунктирной вертикальной чертой); Б. Контрастные мелодические линии в полустихиях или различных участках одного стиха; В. Параллельные мелодические фигуры в корреспондирующих стихах. Следует иметь в виду, что не в каждой основной группе встречаются все три подразделения.

62. Разумеются те случаи, в которых семасиологические соответствия выражены параллельными или контрастными синтаксическими средствами — главным образом — параллельной или хиастической расстановкой синтаксических членов.
63. В приводимых здесь примерах этой группы контрастное направление мелодических линий определяется семасиологической фигурой (антитеза), а не синтаксическим параллелизмом.
64. В двух последних примерах имеется в виду отношение 1-го и 2-го участков к 3-му. Взаимоотношение между 1-м и 2-м участками относится к 1-й категории (см. примеры [50], [51]).
65. В этом примере мелодическая фигура связана не с синтаксической конструкцией, а с расстановкой семасиологически веских слов. (Считать такую расстановку семасиологической фигурой поэтической речи нет достаточных оснований: это — оборот, слишком часто встречающийся в практической речи и потому неспособный создать надлежащее дифференциальное впечатление). При хиастическом расположении синтаксических членов (в первом полустишии: глагол — дополнение, во втором: дополнение — глагол) семасиологически веские слова расположены параллельно, что выражается фонически параллелизмом как в построении мелодической линии, так и в распределении динамических весов. Этот пример показывает, что мелодика речи и распределение динамических ударений (общее — распределение акцентных весов) связаны гораздо теснее и непосредственнее с той стороной речи, которую обычно называют семасиологической, чем с той, которая в ходячем словоупотреблении определяется как синтаксическая. Может быть, целесообразнее было бы, раздвинув рамки синтаксиса, освободив его от цепей графики и сблизив с живой — звучащей речью, — если синтаксис будет изучать живую фразу, а не ее письменное изображение, то дополнения *что* и *в Бога* рассматриваемого примера представляются элементами синтаксически неоднородными;
66. Во втором из этих стихов распределение динамических весов связано с синтактико-семасиологической фигурой, но при сопоставлении обоих стихов ни синтаксического, ни семасиологического отношения между ними не обнаруживается.
67. Возможно, что в ряде примеров этой категории необнаруженная семасиологизация динамических весов все же присутствует, скрытая в недрах эмоционального типа речи.
68. В этом примере мелодическое соответствие наблюдается между 21-м, коротким, стихом и 1-м паузальным участком 22-го, длинного, стиха.
69. См. примеч. 67.
70. В двух случаях второй категории (примеры [55] и [57]) динамико-мелодическая фигура поддержана симметрическим распределением темпоральных весов, что придает примерам доказательную силу третьей категории.
71. Систематичность таких совмещений в стихах Андрея Белого послужила выше главным основанием для категорического утверждения об эстетической значимости его декламационной мелодизации.
72. К области мелодики относится еще вопрос о мелодическом движении внутри гласных и сонорных согласных. Относящиеся сюда данные были изложены выше — в связи с вопросом о вздрагивании гласных, в практической речи совершенно не имеющим применения, Блок остается в пределах семасиологически обоснованной декламации.
73. Julius Tenner («Ueber Versmelodie». «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Т. VIII, 1913, S. 247—279, 353—402) предлагает не лишнюю вероятно гипотезу, согласно которой «эмоциональные тембры» голоса стоят в зависимости от мимических движений мускулов лица (см. в статье Н. А. Коварского). В связи с отмеченным ниже разнообразием «эмоциональных тембров» в декламации Блока осо-

бый интерес в свете этой гипотезы приобретает следующее замечание К. И. Чуковского (I. с, см. примеч. 6; стр. 161—162): «Мне часто приходилось слышать и читать, что лицо у Блока неподвижное. Многим оно казалось окаменелым, похожим на маску, но я, вглядываясь в него изо дня в день, не мог не заметить, что, напротив, оно всегда было в сильном, но еле уловимом движении. Что-то вечно зыблилось и дрожало возле рта, под глазами и всеми порами как бы втягивало в себя впечатления. Его спокойствие было лишь кажущимся». [Это верно, но на расстоянии, с эстрады, не доходило до зрителя-слушателя.]*

74. Вл. Пяст. Два слова о чтении Блоком стихов. Л. с. (см. примеч. 6), стр. 332—333.
75. Декламация Пяста отличается яркостью тембров и резкостью их изменений; в этом ее существенное отличие от манеры Блока. Тембры Андрея Белого также гораздо ярче оттенков, применявшихся Блоком.
76. Оговорки о заключительных в стихе динамических ударениях и о темпах сделаны выше.
77. Б. Христиансен. Цит. соч., стр. 220.
78. Ср. отзыв Ин. Анненского в статье «О современном лиризме» («Аполлон», 1909, № 2, стр. 7): «...голос, кокетливо, намеренно бесстрастный, белый, таит, конечно, самые нежные и самые чуткие модуляции». Ср.: Вл. Пяст. Два слова о чтении Блоком стихов. Л. с. (см. примеч. 6), стр. 330—331.
79. Декламационная манера Андрея Белого не оставляет сомнения в том, что в процессе его творчества, — вероятно, и в составе эстетического объекта его поэтических произведений — принимают участие также и моторные представления неречевого порядка — мимические и жестико-ляторные: пластические элементы его декламации до такой степени тесно и гармонично сплетаются с фоническими и смысловыми, что возникает мысль об их взаимной эстетической обусловленности, и эстетическая оценка распространяется на моторную область. С психологической же стороны тесная связь, существующая в его сознании между представлениями речевого звучания и моторными и даже общее — динамическими представлениями, засвидетельствована его «поэмой о звуке» «Глоссалалия», отрывки из которой напечатаны в альманахе «Дракон», вып. 1, Пб., 1921, стр. 54—68. Позже вышло полное издание этого сочинения: Андрей Белый. Глоссалалия <Sic!>. Поэма о звуке. Берлин, изд. «Эпоха», 1922.

Что же касается отмеченной в примеч. 52 связи между моторным и стихотворным ритмом в творчестве Есенина и Ходасевича, то эстетическое восприятие звучания их стиха не связывает моторного ритма непосредственно с эстетическим объектом: пластика Есенина ощущается слушателем как явление, сопутствующее фоническому ритму и подчеркивающее его; декламация же Ходасевича вообще не сопровождается ни мимикой, ни жестикоуляцией. Это последнее обстоятельство в связи с цитированным показанием его «Баллады», заставляет предположить, что значение моторной области представлений может быть весьма неодинаковым для поэта и для воспринимающего его стихи слушателя или, тем более, читателя. (Следует, впрочем, оговориться, что подобные суждения, обоснованные одними ссылками на личный эстетический опыт, отличаются вполне субъективным характером и требуют проверки при помощи сравнительных данных, какими относительно восприятия декламации Андрея Белого и Есенина мы не располагаем).

80. Это не значит, что возможно поэтическое творчество вне всякой связи с произносительно-слуховыми представлениями: вне этой связи едва ли

* Карандашная помета, сделанная С. И. Бернштейном. — *Примеч. публикаторов.*

возможна какая бы то ни было языковая деятельность (ср. заключительные слова выдержки из «Записок по русской грамматике» Потемби в примеч. 52), тем более — языковая деятельность стихотворная, в основе которой лежит художественное упорядочение фонической стороны языка. Речь идет только о степени яркости и о богатстве представлений произносительно-слухового характера в творчестве различных поэтов): в то время как у одних эти представления оказываются смутными и обнаруживаются, например, в легкой, едва осязаемой иннервации мускулов произносительного аппарата и, в частности, голосовых связок (самонаблюдение Ф. Сологуба), и для Некоторых из них — например, Г. Гейне — материальное звучание служит помехой в процессе созидания стихотворения (см. свидетельство Штротдманна, цитированное в издании: Г. Гейне. Сочинения в переводе русских писателей, под ред. В. Чуйко, т. 16. Биография и переписка, 1882, стр. 640—641). Другие — их едва ли не большинство — не представляют себе возможности творчества без реального произнесения или, по крайней мере, чрезвычайно конкретного его представления.

81. См.: Б. Христиансен. Цит. соч., стр. 173 и сл.
82. Ср.: Петр Струве. In memoiam. Блок — Гумилев. «Руль», Берлин, 1921, № 261, от 25 (12) сентября (цит. по: В. Н. Княжнин. Указ. соч., стр. 78, сноска 1): «...для него — и это существенная черта Блока! — поэзия была гораздо более внутренним актом, чем внешним действием <...> потому что так трудно «произносить» Блока в его собственном духе».
83. Опубликованные недавно воспоминания Валериана Полянского «Из встреч с Блоком» («Жизнь», М., 1922, № 1), стр. 196, позволяют привести в подтверждение высказанного предположения еще одно существенное указание: Блок принадлежал к числу поэтов, в творческой деятельности которых видное место занимают зрительные представления языковых символов (графические представления); возражая против печатания старых поэтических произведений по новой орфографии, он говорил: «Когда поэт пишет, он живет не только музыкой, но и рисунком. Когда я мыслю «лес», соответствующее слово встает перед моим воображением написанным через «ять». Я мыслю и чувствую по старой орфографии; возможно, что многие из нас сумеют перестроиться, но мы не должны исказить душу умерших. Пусть будут они неприкосновенны». К тому же — графическому — типу творчества принадлежал Г. Гейне: «Наш язык рассчитан на глаз, — сказал он Штару; — он пластичен, и в рифмах решает не только звук, но и способ правописания» (Strodtmann. H. Heines Leben und Werke, Berlin, 1874, t. II, S. 372). Интересно также самонаблюдение французского поэта Жака Нормана (Jacques Normand): в обыденной жизни он принадлежит к слуховому типу словесного мышления, но в процессе поэтического творчества пользуется зрительными представлениями и стихи представляет себе не иначе, как напечатанными (см.: Georges Saint-Paul. Essais sur le langage intérieur. [Bibliothèque de Psychologie Normale et Pathologique], s. a., p. 95). Следует ожидать, что высказанное здесь предположение о существенной роли графических представлений в творческих процессах Блока получит подтверждение при изучении его черновых автографов, пока еще недоступных для исследователей.
84. Оставаясь в границах строго научного обоснования, изложенный вывод надлежало бы формулировать следующим образом: ни текст стихов Блока, ни авторская манера их произнесения не обнаруживают в составе эстетического объекта отчетливых декламационных представлений.
85. Блок оставил целый ряд свидетельств в пользу того, что звуковые представления играли видную роль в его душевной жизни и, в частности, в его творческих процессах. Но звучание, о котором он упоминает, носит

всегда неречевой характер. Примером такого свидетельства об участии в процессе творчества слуховых представлений неречевого порядка может служить стихотворение «Художник» (3, 145):

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб; спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

и т. д.

Это звучание в процессе творчества тесно связано с другими представлениями — уже не слухового характера:

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет, —

говорится далее в том же стихотворении. Представление звона, о котором идет здесь речь, играет в творческом процессе ту же роль, что и некоторые другие представления зрительного порядка, —

Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг,

о котором упоминает поэт в стихотворении «К Музе» (3, 7—8). Еще определеннее выступают указанные особенности этих слуховых представлений в изумительно-отчетливом прозаическом описании творческого процесса в статье Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910 г. Отдельное издание: Пб., «Алконост», 1921. Цит. по: 5, 427): «Миры, предстающие взору, в свете лучезарного меча становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся шемящие музыкальные звуки, призывы, шопоты, почти *слова*. Вместе с тем, они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно)» (ср. приведенное двустихие из стихотворения «К Музе»). На это описание, так похожее на фантастическую поэму, тем не менее, следует смотреть как на точное самонаблюдение поэта над течением творческого процесса; недаром автор роняет в той же статье такое замечание: «... стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним» (5, 432). В тех случаях, когда Блок говорит в связи с поэтическим творчеством о «словах» и о «звучах», разумея под звуками фоническую сторону речи, указания его лишены той конкретности, какой отличаются упоминания о неречевом звучании («звон») или о цветных представлениях («пурпурово-серый», «пурпурно-лиловый»). В приведенной сейчас выдержке из статьи о символизме звуки определяются как «музыкальные»; а упомянутые там же «призывы, шопоты, почти слова» скорее вызывают представление «о том, о чем всякий художник мечтает, — «сказаться душой без слов», по выражению Фета» (5, 426). Произвольно было бы рассматривать эти «почти слова» как

звуковые пятна, которые возникнут лишь позже (см.: Виктор Шкловский. О поэзии и заумном языке. Сборники по теории поэтического языка, вып. 1, Пг., 1916, стр. 1 и сл.): речь идет скорее о семантической стороне слова — о лирических состояниях сознания, предьявляющих поэту повелительное требование найти для них словесное выражение; именно эта императивность, состояние зрелости для словесного выражения характеризуется здесь как «призывы, шопоты, почти слова». Такой же неопределенностью отличаются упоминания о «звуках» в предсмертной. речи Блока «О назначении поэта». Все эти звучания столь же смутны и далеки от конкретного звучания фонического, как далеки от музыки в собственном смысле тот «музыкальный смысл» и «единый музыкальный напор», который привык улавливать поэт в фактах исторической жизни (см. Предисловие к поэме «Возмездие», 3, 297. Ср. упоминание об «антимузыкальности» в истории в письме Блока к матери от 17 апреля 1917 г., цитированном в книжке М. А. Бекетовой «Александр Блок». Биографический очерк, Пб., изд. «Алконост», 1922, стр. 232). Это не музыка, — в письме к Андрею Белому в январе 1903 г. Блок признавался в том, что он «до отчаяния ничего не понимает в музыке», и не может «говорить о музыке как об искусстве ни с какой стороны» и «осужден на то, чтобы вечно поющее внутри никогда не вышло наружу и не перехватило чего бы то ни было превеличенного из музыки искусств» (Андрей Белый. Воспоминания. «Записки Мечтателей», № 6, стр. 17. Некоторые ограничения этого утверждения см. в выдержках из более поздних писем Блока к матери, приведенных в книжке М. А. Бекетовой, стр. 132, 148); — это не музыка, а тот нечувственный, мистический «дух музыки», которым продиктованы «Симфонии» Андрея Белого и которым проникнуты его, посвященные педреживаниям — ?>* первых «Симфоний», «Воспоминания о Блоке». Смутный характер слуховых представлений Блока обнаруживается, между прочим, в том, что внешний мир как объект творческого преобразования представлялся ему непрерывно звучащим (см.: К. Чуковский. Цит. соч., стр. 158). «Во время и после окончания «Двенадцати», — писал Блок в заметке, опубликованной в «Воспоминаниях» Андрея Белого (3, 474), — я несколько дней ощущал физически, слухом большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (ср. К. Чуковский. Цит. соч., стр. 156; М. А. Бекетова. Цит. соч., стр. 280). И когда его спрашивали в последние годы его жизни — после «Двенадцати» и «Скифов», — «почему он не пишет стихов, он постоянно отвечал одно и то же: — Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?» (К. Чуковский. Цит. соч., стр. 158).

86. См. статью Блока «Русские дэнди» (6, 53).
87. Ср. в автобиографической записке Блока: «... лирические стихотворения, которые все, с 1897 года, можно рассматривать как дневник» (7, 15); Н. Павлович. Из воспоминаний об Александре Блоке. «Феникс», кн. 1, М., изд. «Костры», 1922, стр. 154: «Раз он сказал о своих стихах: Это дневник, в котором Бог мне позволил высказаться стихами»; Письмо Блока к Андрею Белому от 9 апреля 1904 г. (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 82): «Мне было за это время действительно ужасно скверно (см. прилагаемые стихи)»; М. А. Бекетова. Цит. соч. стр. 66: «В последние годы своей жизни А. А. собирался издать книгу «Стихов о Прекрасной Даме» по образцу Дантовской Vita Nuova, где каждому стихотворению предшествуют примечания вроде следующего: «Сегодня я встретил свою донну

* В этом месте рукопись испорчена. — *Примеч. публикаторов.*

и написал такое-то стихотворение». «С этим сообщением интересно сопоставить указание самого поэта в письме к Андрею Белому от 23 декабря 1904 г. на подлинность переживаний, составляющих психологический субстрат «Стихов о Прекрасной Даме». Из рецензии Блока о сборнике стихов Sébastien Charles Leconte. *Le sang de Méduse* (5, 614): «Ведь стихи — кровные дети поэта и хоть некоторые из них он должен до боли любить». Из письма Блока к матери от 28 июля 1917 г. (Александр Блок. Письма к родным, «Academia», 1932, с. II, 394): «опять подумываю о «серьезном деле», каким неизменно представляется мне искусство и связанная с ним, принесенная ему в жертву, опустившаяся личная жизнь, поросшая бурьяном». Ср. также примеч. 2. Об «эмоциональной структуре» поэзии Блока см. статью Ю. Тынянова «Блок и Гейне» (в сб.: «Об Александре Блоке», Пб., «Картонный Домик», 1921, стр. 237 и сл., особенно главу IV, стр. 244—250).

88. Общение с внешним миром Блок ощущал как необходимость для художника, прежде всего, в смысле условия творчества: «Настоящее произведение искусства, — писал он в одном из писем к матери, — в наше время (и во всякое, вероятно) может возникнуть только тогда, когда 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром...» (8, 332). Но, кроме того, это общение представлялось ему также и неизбежной целью художественной деятельности. См. в заключении очерка «Признак Рима и Monte Luca» (5, 403): «Мне было бы еще лучше, если б я даже вовсе не записывал воспоминания об этом событии и делился им только с моей спутницей, с которой мы его вместе переживали: оно не было бы замыслено знанием о нем третьих лиц. И вот, я записал его однако и имею потребность делиться им с другими <разрядка здесь и ниже моя. — С. Б.>. Для чего? Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения, лирическое обо мне; но во имя третьего; что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье — искусство; я же — человек несвободный, ибо я ему служу. <...> По этой причине, я, как художник, имею сообщить вам...».
89. Об этом Блок рассказал в стихотворении «Художник» (1, с.).
90. Ср.: В. А. Зоргенфрей. Цит. соч., стр. 128: «Каждое слово, каждый звук окрашены только изнутри, из глубины наново переживающей души». <Царское Село. Ноябрь 1922>.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пояснения к фигурам

Цель помещаемых ниже фигур состоит в том, чтобы иллюстрировать возможно наглядным образом движение высот в строфах и вообще в отрезках стихотворения, превосходящих пределы одного стиха. Величина интервалов обозначена лишь приблизительно. Цифры и буквы, поставленные над знаками высот, обозначают номера мелодически веских слогов и соответствуют обозначениям, поставленным над гласными в приводимых под фигурами текстах.

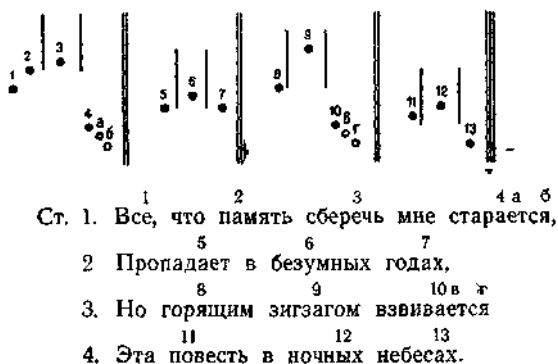
Мелодические знаки — точки (отмеченные цифрами) и кружки (отмеченные буквами), а также знаки разделов имеют то же значение что и в тексте <работы>. Распределение динамических и темпоральных весов, не указанное в приводимых под фигурами стихах, в некоторой части может

быть установлено при помощи справок с соответствующими фигурами примерами в тексте. Трудность установления высот динамически маловесных слогов, зависящая отчасти от технических условий фонографического исследования (см. заключение, примеч. 33), отчасти от недостаточной приспособленности человеческого слуха к более или менее точному дифференцированию по высоте звуков различной силы, побудила воздержаться от их обозначения на фиг. 8. Следует также оговорить, что в этой фигуре сличение высот произведено в каждой строфе отдельно — так, что слоги, например, II строфы не сопоставлены по высоте с слогами I и III строф и т. д. Относительно величины интервалов надо заметить, что, по общему правилу, она стоит в прямом отношении к общей голосовой динамике — так, что изменениям в последней сопутствуют изменения величины интервалов в том же направлении.

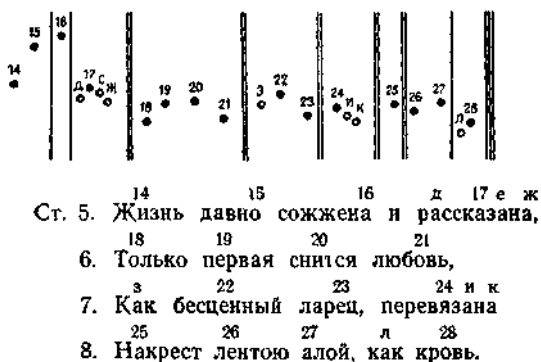
Автор полагает, что возможные неточности в приводимых здесь чертежах, едва ли устранимые при оценке явлений речевой мелодики на слух, даже при многократном фонографическом воспроизведении объекта наблюдения, — все же не столь значительны, чтобы могли поколебать сделанные в работе выводы. Наибольшей уверенности, естественно, удалось достигнуть при определении направления, мелодических движений, меньшей — при оценке величины интервалов и мелодического взаимоотношения значительно удаленных друг от друга слогов.

Фиг. 1. Блок. «Все, что память сберечь мне старается...» (ср. примеры 9 и 24; и примеч. 27).

Строфа I.



Строфа II.



Фиг. 4. Андрей Белый. «Карма», ст. 29—32 (ср. пример 26).



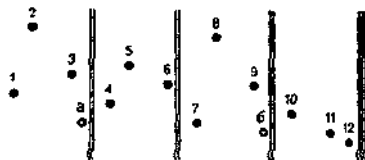
Ст. 29. И знаю я: во мгле миров
 30. Ты — злая, лающая Парка,
 31. В лесу пугающая сов,
 32. Меня лобзающая жарко.

Фиг. 5. Мандельштам. «Сегодня дурной день...», ст. 1—4 (ср. пример 27).



Ст. 1. Сегодня дурной день:
 2. Кузнечиков хор спит,
 3. И сумрачных скал сень
 4. Мрачней гробовых плит.

Фиг. 6. Мандельштам. «Домби и сын», ст. 1—4 (ср. пример 28).



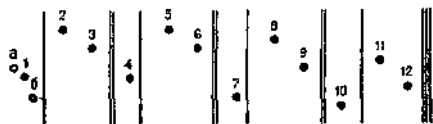
Ст. 1. Когда, пронзительнее свиста,
 2. Я слышу английский язык, —
 3. Я вижу Оливера Твиста
 4. Над книгами конторских книг.

Строфа III.



Ст. 9. И когда в тишине моей горницы
 10. Под лампадой томлюсь от обид,
 11. Синий призрак умершей любовницы
 12. Над кадилом мечтаний сквозит.

Фиг. 2. Андрей Белый. «Родине», ст. 9—12 (ср. пример 25).



Ст. 9. Не плачьте: склоните колени
 10. Туда — в ураганы огней,
 11. В грома серафических пеней,
 12. В потоки космических дней.

Фиг. 3. Андрей Белый. «Карма», ст. 5—8 (ср. пример 26).



Ст. 5. И мне, мелькая мимо, дни
 6. Напоминают пенной смесой,
 7. Что мы — мгновенные огни —
 8. Летим развеянною пеной.

Фиг. 7. Блок. «Пляски Смерти». 1, ст. 31—32 (ср. пример 30).



Ст. 31. «Уж полночь» — «Да, но вы не приглашали
32. На вальс NN. Она в вас влюблена...»

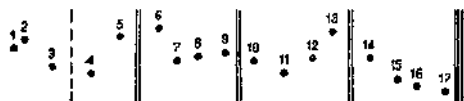
Фиг. 8. Блок. «Девушка пела в церковном хоре...» (ср. примеры 6, 42, 55; и примеч. 59).

Строфа I.



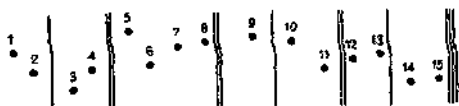
Ст 1 Девушка пела в церковном хоре
2. О всех усталых в чужом краю,
3. О всех кораблях, ушедших в море,
4 О всех забывших радость свою

Строфа II.



Ст. 5 Так пел ее голос, летящий в купол,
6. И луч сиял на белом плече,
7. И каждый из мрака смотрел и слушал,
8. Как белою платье пело в луче.

Строфа Ш.



Ст. 9 И всем казалось, что радость будет,
 10. Что в тихой заводи все корабли,
 11. Что на чужбине усталые люди
 12. Светлую жизнь себе обрели.

Строфа IV.



Ст. 13 И голос был сладок, и луч был тонок,
 14. И только высоко, у Царских Врат,
 15. Причастный Тайнам, — плакал ребенок
 16. О том, что никто не придет назад.

Исправления:

В примере 9 первую строку следует читать:

третью строку: Всё, что память сберечь мне старается,

Но горящим зигзагом взвивается.

В примере 45:

Тише воды, ниже травы.

ТАРТУСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

II

**Труды Второй научной конференции, посвященной
изучению жизни и творчества А. А. Блока**

ТАРТУ 1972