

ние обостряется благодаря двойному ходу строки и подбору слов таким образом, чтобы этот двойной ход осуществился (например, «Мороз в узел, лезу взором»), и, наконец, в зауми, где поэт фактически выходит к той самой кинакеме, о которой шла речь в начале, то есть к «первичным элементам материального воплощения речевого содержания» (как определяет кинакему В.Я. Плоткин [14]).

Радикальным образом сходный прорыв осуществил А. Крученых в своем знаменитом «Дыр бул щыл» и ряде других вещей. Какие бы смысловые подкладки мы ни обнаруживали за этими текстами — ведущей здесь окажется фоническая музыка, возникающая благодаря необычным позициям фонем. Ряд фонем в данном случае взят в более изолированном положении (р л эз).

Крученых, правда, ограничивался заявлениями типа — «Поэт зависит от своего голоса и горла» — и не шел дальше чисто артистического отношения к звуку. Лишь в своей Сдвигологии он сделал еще один шаг, уловив воздействие фонем друг на друга. Но в 1913–1914 годах он к этому еще не пришел. Однако в целом футуристы определенно тяготели к научному обоснованию своих поисков, этим можно объяснить, например, попытку завязать контакты с Бодуэном де Куртенэ, которая кончилась выпадами ученого против поэтов. В 1914 году Бодуэн де Куртенэ опубликовал в газете «Отклики» подряд две статьи, в которых подверг заумь критике, а поэтов фактически обвинил в плохой научной подготовке. В статье «Слово и “слово”» он писал: «В моем “Сборнике задач по введению в языковедение по преимуществу применительно к русскому языку” (Петербург, 1912) под № 39 и 44 можно найти “слова”, вроде облюбованных “будетлянами” (тоже хорошее “слово”): “пермисат, мыргамать... пуркалбан... куртулбас (...)”. Но эти заумные слова приводятся мною в опровержение ходячего мнения, что “слова состоят из звуков”, точнее, из букв» [15]. Далее языковед развивает аргументацию: «Есть люди, обладающие способностью произносить целые ряды “заумных слов”. Я сам принадлежу к этим людям. Я могу в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией, произносимые целые, производящие впечатление каких-то стихов, какого-то рассказа или какого-то изложения. Вот пример, передаваемый приблизительно с помощью русских “букв” в их отношении к русским “звукам”:

Караменота селулабиха
Кеременуа шевелесула
Тиутамкунита горгонелита
и т. д. и т. д., без конца» [16].

Таким образом, поучая «будетлян» и не принимая их зауми, Бодуэн де Куртенэ подтвердил возможность самого существования заумного слова, выраженного прежде всего в звучании. Другое дело, что его понимание поэзии существенно отставало от его же открытий в науке. «Произносимые целые», которые он «извергает из себя», для него отождествляются и со стихом, и рассказом, и изложением. Разницы нет. Он ее не видит. Как не видит, вероятно, разницы между словами, «извергнутыми» им, и теми, что «извергали» будетляне. Отчасти это можно объяснить неприятием новой поэтики, которая была ближе его открытиям в лингвистике, чем поэтика, называемая традиционной.

Вот как определяет поэзию Бодуэн де Куртенэ в статье «К теории “слова как такового”»: «Поэзия действует на нас главным образом не звуковой стороной (о “буквах” нечего говорить), а только тем, что с помощью слов и их сочетаний вызывает в нас созерцание известных картин и ощущение известных переживаний» [17]. Ученое слово «известный» в данном случае получает и прямой смысл, и поэзия таким образом сво-

дится к примитивному отражению. Между тем чуть выше сам же языковед писал: «Ведь, наконец, и каждый настоящий поэт прежде всего создает произносительно-слуховое произведение и затем только сообщает ему и писано-зрительную форму» [18]. Видимо, для Бодуэна де Куртенэ не существовало никакого противоречия между двумя его высказываниями, а в понятие «произносительно-слуховое» он вкладывал лишь сугубо практический смысл, вроде того, что поэт что-то сочиняет вслух, а затем записывает. Естественно, что такое понимание не могло устроить футуристов. И Бодуэн де Куртенэ для них и для нас остался Колумбом, не разглядевшим в футуристах новый материк. Но и сами футуристы были во многом колумбами (это имя, кстати, используется Хлебниковым и Маяковским). Не случайно Александр Туфанов, выступивший со своими исследованиями фонической музыки и функций согласных фонем уже после смерти Хлебникова и на фоне самоповторов Крученых, называл бюджетян «становлянами». «Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с “накипиями родного языка”», — писал А. Туфанов в книге «К зауми» [19].

Именно Туфанов прямо обращается к опыту Бодуэна де Куртенэ, ссылаясь на его работу и используя введенные им понятия. «Материалом моего искусства, — пишет Туфанов, — служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов — кинем и акусм. “Звук” речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным им движением акустического ощущения...» [20]. Туфанов вслед за Бодуэном де Куртенэ рассматривает фонему как аккорд и направляет свои усилия на «воскрешение функций фонем» [20] (невольно напрашивается сравнение с заявлением раннего теоретика авангарда В. Шкловского о «воскрешении слова», с тех пор прошло чуть более десяти лет). «Воскрешение функций фонем», по мысли Туфанова, наиболее активно осуществляется в «процессе заумного творчества» [21]. Примеры Туфанов приводит из собственного творчества, называя созданные им «тексты» «музыкальными произведениями». Предваряя один из таких примеров — «Весну» — Туфанов пишет: «Так как фоническая музыка равно “понятна” всем народам, я пользуюсь при творчестве транскрипционным научным письмом» [21], и дает текст на латинице, а затем передает его же «русскими графемами», «чтобы облегчить восприятие “музыки” последователям» [22]. Воспроизведем этот текст:

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сиййк сигналъ сеель синь

Лийй левиш ляак льяйсиньялюк
Ляай луглет ляав лилийн лед

Соаиинь соо сайленс саайсед
Суут сийк соон росин сааблен

Ляадл-обсон лиилиляаслюб
Сооленсе сеервеселиб.

Эти звуко сочетания Туфанов называет «простыми звуковыми комплексами», или «осколками английских, китайских, русских и др. слов», полагая, что «мы получаем дар говорить на всех языках» [21].

Вероятно, слово «говорить» понималось в данном случае не в бытовом, а в художественном значении. «Человечеству отныне открывается путь к созданию о с о б о -

го птичьего пенья при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создаем музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений». Так Туфанов заключает свое исследование, добавляя, что эта музыка будет нужна «для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы» [23]. Туфанов работает в ключе, близком хлебниковскому, но он уже специально обращается к другим языкам: английскому, китайскому, японскому, семитским. Он моделирует новый язык, пользуясь известными и пытаясь вывести некие общие закономерности (20 законов) для всех языков. Это оказалось проблематичным, однако своеобразную фоническую музыку создать ему удалось. И создана она по законам, близким к тем, которые мы видели на примере «Бобэоби...» Хлебникова. В произведении Туфанова отмечается необычное для русского языка напряжение речевого аппарата, обострение позиций фонем (при этом поэт-исследователь пользуется и транскрипцией). Можно отметить в рассуждениях Туфанова некоторый перебор символизма и невольное соположение с поэмой Белого «Глоссолоалия», написанной в 1917 году и вышедшей в 1922 году в Берлине. Например, совпадает понимание звука как движения («звуковые жесты» у Туфанова и «звуки — древние жесты» у Белого [24]). Белый опирался на современные ему языковедческие работы, но корректировал их соображениями Р. Штейнера и предупреждал: «Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно». Туфанов же как раз стремился к научности. Он, в частности, предполагал в сотрудничестве с Игорем Терентьевым заняться исследованиями в области поэтической фонетики в Ленинградском ГИНХУКе, но деятельность этого уникального научно-исследовательского образования была пресечена.

Тяготение к научному обоснованию своих поисков обнаруживал и московский конструктивист Алексей Николаевич Чичерин, особенно активно выступавший в первой половине 20-х годов. В 1926 году он выпустил не многими тогда оцененную проективную работу «Кан-фун», в которой зафиксировал собственные находки и наметил линии будущих поисков. Следующие цитаты показывают, в каком направлении двигался Чичерин: «“Аз”-“Бука” есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом». *Но:* «Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках...» *Поэтому:* «Дальнейшее преобразование “Аз”-“Буки” должно идти путем ее раздробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей “пауз” и их сочетаний; введение показателей разнохарактерных призывков; изобретения новых знаков для новых звучаний» [25].

Этот изобретатель «дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения» [26] действительно предложил ряд новых знаков, которыми сам виртуозно пользовался при чтении своих и чужих произведений с эстрады. Чичерин сделал резкий шаг в сторону поэтической сонористики. Здесь с ним мог соперничать, вероятно, только Илья Зданевич, который уже в 1918 году предполагал осуществлять запись чтения с наложением.

Таким образом, в начале века возникли поэтические системы, сознательно или подсознательно ориентирующиеся на освобожденную фонему. Нарождалась сонорная, или саунд-поэзия. Казалось, еще немного, и волшебный камень заумной фонической музыки откроется всеми гранями. Но уже наступило иное время, время песен и плясок. Птичье пение осталось у птиц.

2. Неоконченная пьеса для речевого аппарата

Если мы посмотрим на современную заумь, то увидим, что мировой заумный язык (один из возможных) уже создан. Современная заумная поэзия в России все больше тяготеет к фонетической или саунд-поэзии. Звучащая поэзия, все более отходящая от вербальности, на Западе завоевала прочные позиции: фестивали, издания, записи, критика. Это движение у нас, по сути дела, остается неизвестным, хотя русские поэты-заумники идут в этом направлении, вполне естественным для зауми. Назовем здесь таких поэтов, как Ры Никонова, Сергей Сигей, Владимир Эрль, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов. Все они начинали как прямые продолжатели традиций футуристов и обэриутов, отчасти дадаистов, то есть с письменных заумных текстов, работая со свободными фонемами и морфемами. И в результате пришли к «фонетической музыке».

В каждом языке заумь дает возможность свободного обращения с данным языком. Можно как бы выйти за язык, а потом опять войти в язык, увидеть его в ином ракурсе. Н.Н. Перцова в своем «Словаре неологизмов Велимира Хлебникова» приводит примеры разных типов медитации из «Ошо» — «божественная медитация», «медитация чепухи» — и связывает эти древние приемы освобождения от вербализации с поисками Хлебникова [27].

Медитативное начало можно усмотреть в зауми, недаром первые аналитики заумной поэзии сопоставляли ее с заговорами и сектантским «пением», но главное — заумь — это язык поэзии как искусства. Язык нового артистизма, язык, нашедший наконец свое адекватное воплощение, а именно — в звуке или изображении, в том случае, если заумь смыкается с визуальностью.

Итак, создается новая поэзия. Если известный нам вариант поэзии использует главным образом письмо и настаивает на вербальности, привычном типе миметичности, то новая поэзия изменяет тип мимесиса и конвенции, отменяет вербальность и идет на прямой контакт с музыкой в ее разнообразных проявлениях. Этот контакт замечен уже в декламации обычных стихов, спор о том, что первично — проговаривание, чтение стихов или запись на бумаге, — не окончен. Но в данном случае мы говорим о новой технологии создания произведения. Когда сама технология входит в максимальной степени в произведение. Если наборматывание, проговаривание стиха предшествовало записи на бумаге, то сейчас звучащие жесты речевого аппарата становятся самой поэзией, подобно тому, как в понятие музыки (я имею в виду звучащую музыку) входит и дизайн инструмента, и пластика музыканта. Давно доказано, что исполнение музыки есть акт создания — творения музыки, при том, что любой грамотный музыкант может вызвать звучание в себе, читая ноты.

Усилим параллель. Вивальди, Бах, Гендель, Люли, Рамо и другие писали для инструментов, которые сегодня на 90 процентов изменились по техническим характеристикам: тембр, динамика, виртуозные возможности и т. д. Например, у медных натуральный звукоряд был заменен путем применения вентильной системы (раньше, чтобы изменить звучание валторны, вкладывали руку в раструб). Скрипка плохо держала строй, имела тусклое звучание, лукообразный смычок ограничивал виртуозные возможности. Кроме того, постоянно появляются новые инструменты. Как только появились первые модели фортепиано, с возможностями продления звука, возможностями держащими строй, Бах сразу же написал свой знаменитый цикл «24 прелюдии и фуги», то есть сочинение во всех тональностях, опробовав весь звукоряд. Сходный пример со Стравинским, который активно работал с новыми типами механических инструментов. Музыка, написанная применительно к одним инструментам, допустим, плохо держащим строй, фактически звучала фальшиво. И только на новых инструментах она обретала себя самое.

Примерно то же произошло с заумью. Сейчас на развитие зауми, переходящей в чистое звучание, огромное влияние оказывают новейшие открытия в музыке, блестящие разработки современных композиторов в области человеческого голоса как инструмента выявления музыки речи. Все это дает самые неожиданные результаты. Апеллируя к чувству, такая поэзия активизирует мозговые центры, побуждая их к творчеству, заставляя поменять точку зрения на мозг как на «сплошной» разум, выявляя его возможности как чувствилища.

Эти открытия в новейшем искусстве совпадают с открытиями в области психофизиологии и лингвистики. А истоки открытий находятся в пределах примерно вековой давности.

В «Нашей основе» Хлебников писал: «...Собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, *достигается изучением самого себя*, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» [28] (курсив мой. — С.Б.). Можно привести немало примеров различных подходов к изучению самого себя, здесь и психоанализ Фрейда, и расширенное смотрение М. Матюшина, и его же теория цвета, и малевичевский поиск сверхинтуитивизма. Но это уже достаточно известный ряд сопоставлений с Хлебниковым. Добавим сюда еще один пример — работу американского лингвиста Эдуарда Сепира. Его книга 1920–1921 года «Язык» полна открытий *самого себя*, касается ли это описания речевого аппарата, или фонетического дрейфа, или символического языка.

Вот фрагмент из описания речевого аппарата, приравненного Сепиром к музыкальному инструменту: «Прикрепленные к хрящам голосовые связки — то же самое для аппарата человеческой речи, что два вибрирующих язычка для кларнета или струны для скрипки. Они способны по меньшей мере на три различных типа движений, имеющих огромное значение для производства звуков речи. Они могут сдвигаться или раздвигаться, они могут вибрировать наподобие язычков кларнета или струн скрипки, и, наконец, они могут ослабляться или натягиваться в направлении своей длины. Движения этого последнего рода позволяют голосовым связкам производить вибрации различной «длины» или различных степеней напряженности, от этих движений зависит различие в частоте основного тона, наблюдаемого не только при пении, но и в тончайших модуляциях обыденной речи» [29].

В этой поэме о речевом аппарате выделим такое замечание: «Одна из причин, мешающих нам поверить, что диапазон возможных звуков бесконечно широк, заключается в том, что мы привыкли представлять себе звук как нечто простое, неразложимое, тогда как в действительности он есть равнодействующая целого ряда производимых отдельных мускульных работ» [30]. Добавим к этому замечание о необходимости изучения звука как «интуиционной подосновы речи» и замечание о звуках как «символических носителях существенных значений и пучков значений» [31], и мы увидим схождения не только с лингвистами Бодуэном де Куртенэ или Щербой, но и с Хлебниковым и другими русскими заумниками. Сепир рационализирует отношение к языку, смотрит на него сквозь микроскоп, что и позволяет ему рассмотреть невидимую вибрирующую сущность языка.

Приведу еще одну цитату, свидетельствующую о том, что выработка нового языка поэзии — общемировой процесс, в котором схождение и пересечение открытий — естественное и закономерное явление. В главе «Язык и литература» Сепир пишет: «Некоторые художники, чей дух в значительной мере в неязыковом (лучше сказать в обобщенно-языковом) пласту, встречаются даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода сло-

весной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которые только способна обычная речь. Языковое выражение их искусства часто представляется напряженным, оно порою звучит как перевод с неизвестного оригинала, каковым оно, собственно говоря, в действительности и является» [32]. По мнению Сепира, «таковы Уитмены и Браунинги». Еще более таковы Хлебников и вся его ветвь в русской литературе.

Англоязычная поэзия ко времени Сепира оставалась в границах вербальности, поэтому он говорил об *особенностях* строения поэтической речи: синтаксиса, словоупотребления, сочетаемости. Однако уже эти особенности давали ему возможность делать выводы фундаментального свойства. По многим своим показателям наблюдения Сепира остаются актуальными и только сейчас начинают востребоваться, равно как и открытия Бодуэна де Куртенэ.

В лингвистике уже произошел «отказ от постулата о морфемной нечленимости фонемы, о невозможности прохождения межморфемной границы между компонентами фонемы» [33]. В поэтической практике мы встречаем не только развитие авангардной линии, начатой и фундаментализированной Хлебниковым, но и попытку слома этой линии, ибо на сломе как раз ясно проявляется структура явления, его молекулярный и атомарный состав.

Примечания

1. Плоткин В.Я. Фонологические кванты. Новосибирск, 1993. С. 6.
2. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 203.
3. Плоткин В.Я. Указ. раб. С. 10–11.
4. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1902. Т. 36. С. 40.
5. Там же. С. 239–240.
6. Хлебников В. Утес из будущего. Элиста, 1988. С. 50–51.
7. Там же. С. 52.
8. Шапир М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)// Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову. М., 1993. С. 299–307.
9. Там же. С. 304.
10. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 313.
11. Бодуэн де Куртенэ И.А. Указ. раб. Т. 1. С. 77.
12. Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 634.
13. Григорьев В.П., Ковтунова И.И., Ревзина О.Г. и др. Очерки по истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста/ Под ред. В.П. Григорьева. М., 1990. С. 98–166.
14. Плоткин В.Я. Указ. раб. С. 23.
15. Бодуэн де Куртенэ И.А. Указ. раб. Т. 2. С. 241.
16. Там же. С. 242.
17. Там же. С. 245.
18. Там же. С. 244.
19. Туфанов А. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. С. 8.
20. Там же. С. 9.
21. Там же. С. 12.

22. Там же. С. 13.
23. Там же. С. 26.
24. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8.
25. *Кузьминский К., Янечек Д., Очеретянский А.* Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия / Сб. справочных и теоретических материалов. Wien [1988] (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 21). С. 197, 205.
26. Там же. С. 215.
27. *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien–Moskau, 1995. С. 61.
28. *Хлебников В.* Творения. С. 631.
29. *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 61.
30. Там же. С. 59.
31. Там же. С. 167.
32. Там же. С. 197.
33. *Плоткин В.Я.* Указ. раб. С. 169.

Сергей Бирюков

О МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ

К 1910-м годам идея синтеза искусств, развиваемая символистами в общефилософском плане, претерпевает значительный сдвиг в сторону технологичности. В это время, в частности, выдвигаются идеи музыкально-поэтического синтеза — как в анализе поэтического текста, так и в создании одного.

Первые опыты в этом направлении были предприняты в футуристических кругах и появились в печати в 1916–1917 гг.

Работа Бориса Кушнера «О звуковой стороне поэтической речи», опубликованная в 1916 году, строится на классификации звуков стихотворного материала, близкой к музыкальной. Кушнер привлекает к анализу только согласные звуки. Выстроив их по группам: тонирующие — детонирующие, сонорирующие — десонорирующие, автор подчеркивает различия в подходе к звуку в поэзии и музыке. Для поэзии он выделяет группы сонорирующих и десонорирующих, где первые представляют собой однородный звуковой ряд, а вторые — смешение разных звуковых рядов. Кушнер исключает из поэзии тонирующие и детонирующие, то есть звуки, имеющие определенную высоту и поэтому, на его взгляд, более простые. При этом он допускает проникновение тонирующих и детонирующих в сложные сплетения сонорирующих и десонорирующих звуков. В анализе Кушнер опирается на музыкальные законы. Анализируя классические произведения (Пушкина, Лермонтова), выборкой определенных согласных он выстраивает линейные (как по горизонтали, так и по вертикали) аккорды и оперирует ими подобно музыкальным (аккорды в обращении). В результате проявляется гармония согласных. «В организации звуковой стороны поэтических произведений имеет место строгий план, точная симметрия и, вероятно, такая же математическая железная закономерность, как и в сочетаниях тонирующих звуков музыки» [1].

Однако: «Должно постоянно отчетливо помнить, что сколько бы ни было звуков в стихах и какую бы роль звуки в них ни играли, в поэзии никогда не может быть ни малейшей доли музыки» [2]. Во второй своей работе «Сонорирующие аккорды» Кушнер рассматривает стихи Пушкина, в которых обнаруживает «строфные сонорирующие аккорды» со звуко-буквой «р» [3], но разграничивает их с музыкальными аккордами.

Статьи Кушнера находятся в русле опоязовских поисков в области звуковой природы поэзии и могут быть соотнесены со статьей О.М. Брика «Звуковые повторы», опубликованной во втором выпуске «Сборников по теории поэтического языка» и, возможно, известной Кушнеру ранее. От других работ кушнеровские статьи отличаются прямым использованием и переосмыслением музыкальных терминов и выходом на соположения и противопоставления технологических моментов музыки и стиха.

Иной подход к проблеме продемонстрировал Федор Платов в своей «Гамме гласных», перекликающейся с таблицей Елачича «Тональности гласных», опубликованной за два года до того в сборнике «Рыкающий Парнас». Платов, как и Елачич, выстраивает из набора гласных ряды, соответствующие музыкальным гаммам в разных тональностях, и тут же делает попытку обозначить высотные характеристики звуков через музыкальные интервалы. Отталкиваясь от опытов Гельмгольца и Щербы, он пытается доказать возможность перевода музыки в поэзию, поскольку музыка, по его мнению, родилась из слова. Сравнивая гласные звуки с интервалами в музыке,

Платов формует из гласных мажорные, минорные и хроматические гаммы. Используя правила гармонии и контрапункта, он приходит к выводу о возможности сочинять стихи по этим правилам (так называемые «петы», от слова «петь»). Платовское слово «пета» дало название книгоиздательству и сборнику стихов, объединившему Асеева, Боброва, Большакова, Лопухина, Третьякова, Хлебникова, Чартова, Шиллинга и самого Платова. Называл он петами и свои стихи, которые следовало читать, применяя выработанные им «правила». Те же стихи-петы Платов именовал и OPUS'ами, как это делают композиторы, выносил в заголовки музыкальные определения, например, «PRELUDE № 2» или «РОЕМЕ № I». В петах он не дает никаких обозначений. Обещание выпускать «фоно-книги» с указанием произношения осуществить не удалось. Однако, если учитывать выстроенную им гамму:

УОЫЕАЭЯЮЕИ

(есть и другая, осложненная диезами), то есть помнить о повышении и понижении звуков в соответствии с физическими данными, подкрепленными данными экспериментальной фонетики, можно выстроить особый тип чтения [4]. Разумеется, «гамма» должна помниться голосом, как это и есть у музыкантов, иначе чтец уподобится сороконожке.

Своеобразную теорию разработал Божидар. Его книга «Распевочное единство» [5], хотя и не является в строгом смысле теоретической (скорее это «поэтическая теория»), почти на десятилетие опередила музыкально-поэтические искания 20-х годов. Так, Божидар писал о превращении хорей в ямб и ямба в хорей, амфибрахия в анапест и т. д.: «двудольный размер замещается трехдольным, трехдольный — четырехдольным» [5:22]. В связи с этим он обращается к музыкальной терминологии, переделывая ее на славянский лад в духе Хлебникова: «двоень» — дуоль, «троень» — триоль (С. Бобров в Предисловии определяет эти группы как «лишние слоги» стоп [5:7]). Кроме того, Божидар вводит знак пресечения (паузы) «I I», которым пользуется в собственных стихах. При этом он характеризует паузы как «перерывы голоса между словами» [5:37], то есть воспринимает стих как звучащий. Он обнаруживает сдвиги, слияния предлогов, частиц со словами: «в брани, а на лавках» [5:37].

Мысль о единстве размеров имеет дальнейшее устремление к охвату, времени и космоса: «...Сказителю стих — всегда знак времени, черта одного измерения, непрерывное, как само время». И еще: «...Стих же — своеобразная стопа некоего большего стиха — стихия, стихотворения, то есть подчиненная единица, не независимая, как это чудится при взгляде на стих в печати» [5:38]. По мнению Божидара, все размеры стремятся к единству ради совершенства. Сергей Бобров в «Примечаниях» вносит поправки в метрические схемы Божидара. Но суть «Распевочного единства» совсем не в этом, а в обретении нового пути поэзии, хотя бы и метафорического. В рецензии на книгу С. Боброва «Вертоградари над лозами» Божидар писал: «Поэзия, как элемент живого познания, сочтена во всех искусствах, зацветая мертвенными бессмертниками в живописи, каменей среди геометризмов архитектуры, бледным призраком колеблясь в философских томах и умирая в музыке» [6]. Здесь Божидар, разбирая стихотворение Боброва «Фонарики», пользуется музыкальными терминами: «основная тема», «побочная тема», «обращенная», впрочем, не очень точно и обоснованно. В этом же выпуске «Центрифуги» С. Бобров в рецензии на книгу Божидара «Бубен» пишет, что он исследовал «словесные темы и был на дороге к созданию поэтического контрапункта» [6]. Как это мыслилось, Бобров не поясняет, но характерно само определение направления поиска. Пересечения музыки и поэзии (даже и во взаимоотрицательном смысле в том числе) уже происходили.