

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 онного.

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.

Во многом эти пересечения были заданы еще символистами: идеями синтеза Вяч. Иванова, своего рода «борьбой с музыкой» Блока (закончившейся ее приятием) и главное — многомерными и напряженными забросами в музыку ведущего символистского «композитора» Андрея Белого, считавшего музыкальное искусство «основным тоном» по отношению к другим искусствам [7].

Напряженный диалог между музыкой и поэзией, начатый символистами, был подхвачен следующим поколением. В этом диалоге постоянно возникали все новые и новые темы. Прежде всего произошло обострение звучания поэтического материала (об этом уже шла речь выше). Выступления Игоря Северянина, Владимира Маяковского, Василия Каменского, Алексея Крученых и Давида Бурлюка, других авторов, принадлежавших к различным футуристическим группировкам, стали новым этапом в завоевании эстрады и омузыкаливании слова. В то же время, как показывают исследования Л.А. Гервер, Велимир Хлебников шел к музыке путем, близким А. Белому. Это движение к музыке, обладающей качеством «симфонизма», то есть непрерывностью музыкального сознания, в силу которой ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных...» [8].

Анализ стихотворений Хлебникова «Я любог, любимый любаной...» и «Заключение смехом», предпринятый Л. Гервер по метротектоническому методу Г.Э. Конюса, убеждает, что хлебниковским «законченным словотворческим текстам присущи: музыкальное понимание формы, единство звукового материала, непрерывность развития» [9].

Работы Л.А. Гервер дают возможность осознания четкой структуры произведений, признаваемых совсем еще недавно хаотическими нагромождениями непонятной «зауми». И хотя исследовательница не касается музыкально-поэтических теорий 10–20-х годов, объективно ее работы приближаются к этим теориям. Это, впрочем, неизбежно, ибо сами теории возникали из ощущения и понимания пересечений и необходимости взаимодействия двух искусств — музыки и поэзии.

К началу 20-х годов критическая масса музыкально-поэтических идей вырастает настолько, что почти одновременно появляется целый ряд работ, в которых демонстрируются самые разные подходы к проблеме.

Одним из тех, кто серьезно взялся за разработку этой темы, был композитор и музыковед Леонид Сабанеев. Наиболее отчетливо, хотя и очень сложно, он сформулировал свои идеи в книге «Музыка речи», вышедшей в 1923 году. Можно сказать, что эта книга явилась интервенцией музыки в область поэзии [10].

К моменту выхода своей книги Л. Сабанеев уже более десяти лет был занят проблемой звучания слова. Важную роль в этом сыграло общение с крупнейшим композитором Александром Скрябиным и его окружением. В скрябинском кругу одно время был выдающийся индийский музыкант и мистик суфий Хазрат Инайят Хан, который выступал в России с лекциями-концертами, в том числе трактуя суфийские понятия о «мистицизме звука». Книга с таким названием у нас вышла только в 1997 году, но его лекции прозвучали в 1913–1914 годах, а по теории самого Инайят Хана, «в мире нет такого места, будь то пустыня, лес, гора или дом, деревня или большой город, на котором какой-либо голос, будучи однажды запечатленным, не продолжался бы до сих пор» [11].

Разумеется, не стоит впрямую возводить работу Сабанеева к суфийству, однако нельзя сбрасывать со счетов атмосферу, в которой зарождаются идеи. Книга Сабанеева заслуживает того, чтобы рассмотреть проблемы, затронутые в ней, подробнее.

Исходная посылка — вывести звук поэзии из небытия. Ведь «С л о в о-м ы с л ь доминировало над с л о в о-м-з в у к о м в неограниченной исторической перспективе

человеческой культуры» [10:3] В России «звуковой элемент слова был в еще большем загоне, чем где бы то ни было» [10:3].

Далее еще более категорично: «Трагедия искусства слова крылась в недостаточном до сих пор осознании элементов искусства. Поэзия — «речь богов», эстетический кристалл обычной речи — в этом отношении находилась в положении более печальном, чем иные искусства» [10].

Далее Сабанеев сопоставляет поэзию и музыку и приходит к выводу, что поэзия в отличие от музыки «не умножает ресурсов», «не развивается» [10:6], а поэты демонстрируют «прямо ужасающие факты непостижения звуковой сущности речи и слова» [10:7].

Автор настаивает на том, что искусство слова «в конечном счете все же искусство звуковое» [10:8]. И наконец, уже в «Предисловии» приходит к главному: в противоположность композиторам «поэты были так щедры, что подарили всю звуковую область творчества декламатору и оставили себе... только “идеографию”» [10:9].

Само «Предисловие» сего глубокой констатацией равнодушия поэтов и исследователей к звуку воспринимается как мощный стимул к постижению звуковой природы поэзии. И Сабанеев последовательно вскрывает эту природу. Прежде всего он дает определение музыке речи: «Музыка речи — это звуковое бытие речи без отношения к символике образов и идей» [10:5]. Образы и идеи речи он относит к области **идеографии** (что приблизительно равняется «значению», «смыслу»). Не снимая вопроса о важности идеографии, Сабанеев утверждает, что музыка речи главнее, первичнее. В этом убеждают примеры как из далекой древности — «ангелолалия» древних религиозных экстатиков» [10:14], так и современная заумная поэзия. Энергетика передается звуком. «В сущности, в поэзии “аура” распространяется только от “музыки речи”, а не от идеографии речи» [10:23].

В первой главе Сабанеев ставит вопрос о возможности записи звуковой основы поэтической речи. И затем переходит к элементам, к анализу звуков, которые он рассматривает с особой точки зрения. Выделяются «четыре координаты»:

1. **С и л а з в у к а**, то есть физически — амплитуда звукового колебания, физиологически — некоторая определенная функция энергии колебания.

2. **Д л и т е л ь н о с т ь з в у к а**, то есть его временная протяженность, причем предполагается, что качества звука более рельефные... при этом остаются неизменными, сила же может меняться.

3. **В ы с о т а з в у к а**, которая физически есть число колебаний в единицу времени, а психологически представляет одно из наиболее сильных отличий звуков между собою.

4. **Т е м б р**, или **з в у к о в а я о к р а с к а**, физически зависящая от соотношения верхних обертонов звука или от «формы» колебания (звуковой кривой)» [10:26].

Эти координаты охватывают разные области звуковых явлений:

1-я — динамические, 2-я — метрические («временная емкость»), 3-я — интонационные, 4-я — тембровые.

Сабанеев подробно рассматривает каждый план звукового выражения и предлагает возможные варианты письменной фиксации. Для динамического он предлагает график, фиксирующий силу звука относительно временной протяженности, музыкальные термины, характеризующие силу звука (*crescendo* — усиление, *diminuendo* — ослабление, *forte* — громко, *piano* — тихо). Особое внимание Сабанеев обращает на «динамические центры» речи, на их смещения и перераспределения как в пределах группы слов, так и в пределах фразы или предложения.

Метрический план выражает длительность. Это очень существенный и сложный вопрос, так как звук, обозначаемый буквой или даже транскрипционным знаком, уже в следующий момент от начала произнесения не равен самому себе [12]. Каков же выход? Тщательный анализ «неустойчивых интонаций» и «метрических акцентов» [10:41] выводит автора на понятие темпа. Здесь Сабанеев предлагает также использовать музыкальные термины (очень медленно — *largo*).

Средняя длина слога приблизительно около 1 секунды, медлен. (*adagio*). Средняя длина слога 0,6–0,9 секунды и т. д. [10:45].

В интонационной области Сабанеев выделяет интонационные центры, или акценты, и отрицательные интонационные акценты (падение), обнаруживает совпадение интонационных и динамических кривых в графике. Запись он предлагает смешанную, наряду с трехлинейным нотным (причем нотные кружки заменяются буквами) использовать линии, «систему диаграмм» [10:52], подобие старинных невм, служивших обозначением звуковых высот. В обсуждении вопроса Сабанеев возвращается к своей теории ультрахроматизма, обоснованной им за десять лет до появления «Музыки речи», то есть промежуточным высотам [13]. Здесь следует отметить, что использование различных графических элементов в композиторской технике записи стало обычным делом во второй половине XX века [14].

Тембровый план Сабанеев определяет как наиболее сложный. Он разделяет здесь две крупные группы тембров: с преобладанием музыкального колорита и шумового [10:54]. Звуки, «сопровожаемые колебаниями связок», он именует «звучными элементами речи», все остальные (вне голосовых связок) — «шумовыми элементами речи» [10:55]. Он выделяет «центральные элементы тембров» и «случайные “побочные”» или «специфические» [10:55–56].

За основу обозначений звуков берется алфавит, который уподобляется грубой «темперации» [10:58]. «Звучные» буквы снабжаются верхней черточкой, при этом принимается во внимание только реальное произнесение того или иного звука, следовательно, Сабанеев использует транскрипцию собственного изобретения, нигде не упоминая самого термина. При записи «нотно» автор добавляет к трем строкам нотного четвертую — «шепотную».

Кроме общего понятия тембра, Сабанеев вводит понятие «гласности» как «определение различных типов тембра и обозначение всей совокупности тех тембровых характеристик, которые обозначаются в речи буквами» [10:60]. Речь, собственно, идет об артикулировании того или иного звука, о принципах звукоизвлечения и самого звучания, что здесь и подтверждается Сабанеевым, когда он приводит примеры соответствия звуков различных музыкальных инструментов речевым. А в главе «Дыхание в речи» он говорит даже о гласности пауз: «Паузы имеют свои звуки, свою гласность» [10:69]. Подлинное молчание возможно лишь на остановке дыхания.

В этой главе помимо важных приемов постановки дыхания Сабанеев рассматривает проблему «эмоциогрфии дыхания». Дыхание фактически является физиологическим, мускульным выразителем эмоции, а следовательно, важнейшим передатчиком психических процессов речи. Динамическая кривая дыхания, обозначенная формулой $b=f(t)$ (b — запас воздуха по ординате, t — время), становится «уравнением эмоций» [10:70].

Для разных типов дыхания Сабанеев предлагает особые обозначения, выделяет «семь градаций глубины, по два на средний, высокий и предельный регистр и одну — на низкий» [10:71]. Специальные знаки обозначают начала и концы вдыхания и выдыхания, последовательность, своего рода «дыхательная температура». Произнесение «на одно дыхание» обозначается лигами, как в музыке. Лига, связывая воедино последовательность знаков, образует «дыхательную фразу».

Все эти знаки дают возможность более тонкой нюансировки, чем в музыке. Глава об «эмоциографии речи» имеет подзаголовок — «звуковая выразительность». Подзаголовок уточняет направленность автора на предмет исследования. Сабанеев четко разделяет экспрессию, «естественные эмоции речи», звуковую эвфонию и область звуковых «гармонических сочетаний». Эта область близка к «чистой музыке». Именно эмоции, выражаемые чистой музыкой речи, в центре внимания исследователя. В связи с этим он обращает особое внимание на поэтическое чтение. Поэты «читают ближе к музыке и дальше от естественных интонаций речи. Их произношение приближает поэзию к музыке, ослабляя ее естественные интонации и их «изобразительность»» [10:74].

Таким образом, музыка речи переходит все более в область «невыразимого», а следовательно, сверхсложного для описания. Автор идет к «эмоциографии» через установление «наиболее важных (обычных. — С. Б.) типов эмоций» [10:75]. Он дает ряд схем, для проверки которых предлагает снять идеографический элемент, сосредоточившись на чисто звуковом произнесении «с закрытым ртом». Отделяя филологическую проблему от музыкально-речевой, он приходит к «скелету эмоциональных ассоциаций» [10:78], выстраивает эмоциографический алфавит. Выделяя типы гласностей, он стремится уйти от субъективного представления и выделяет наиболее объективные характеристики звучания [15].

Пожалуй, самая спорная глава в книге Сабанеева — шестая, посвященная речевой эвфонии. Полагая под эвфонией «систему явлений “благозвучия и неблагозвучия”» [10:99], автор выделяет элементы этой системы — «консоны и диссоны», а затем их анализирует. Он определяет консоны и диссоны в метрическом плане — долгота и смена элементов; в интонационном — высотность, скачки; в гласностном — «приятные и неприятные», степень их сочетаемости. В сущности, речь идет о некоей гармонической соразмерности, в которую уже не попадает, например, такая строка Бальмонта, как «чуждый чарам черный челн» («ухо ощущает оторванность звучности от смысла и настроения») [10:106]. Не попадают также такие стихи, в которых «наблюдается склонность к нарочитой дисфонии речевых звучаний, к нагромождению диссонов, к разрывам ритмов, к приближению стиха к прозаической «гиперэмоционализированной речи» [10:108]. Эту тенденцию в поэзии Сабанеев справедливо сближает со сходными явлениями в современной ему музыке (Прокофьев, Стравинский, Лурье, Рихард Штраус, Шенберг), которых также не принимает.

Ограниченность вкусовых пристрастий, вероятно, помешала автору более широко взглянуть на фоническую природу речи, а следовательно, на соотношения элементов, возможные сложные переплетения консонов и диссонов.

В установленных самим Сабанеевым эстетических пределах он, безусловно, прав, говоря, что для Брюсова «эвфония гласностей обычно менее типична», замечая вязкость, густоту стиля у Вяч. Иванова и «эвфоническую грязь» у Игоря Северянина, «эмоциографию и идеографию житейского, бытового типа» у Маяковского [10:108]. Все эти приметы, однако, входят в эстетические системы названных поэтов. И в данном случае Сабанеев выступает уже в роли критика, предлагающего свою теорию в оценочном плане.

Интересно наблюдение над тембральной стороной эвфонии речи. Сабанеев выделяет четыре «художественных типа тембра: 1) консонного, идеально-музыкального тона; 2) диссонного двоящегося; 3) диссонного хриплого и 4) сдавленного, ущемленного» [10:11]. Отдельно — полный шепот и полупшепот.

Восьмая глава книги — «Поэтическая речь (структура и мелодия стиха)» — самая объемная, соединяющая все, что до сих пор звучало в книге. Две главы —

«О содержании ритма» (самим автором определяемая как вставная) и «Мелодия прозаической речи» — затронем лишь косвенно.

Первая из них важна специфическим представлением ритма. По Сабанееву, ритм — «это всеобъемлющее явление. Это то, что дает произведению целостность и красоту, или красоту целостности. Если все элементы произведения ритмически претворены» [10:193] — значит, оно прекрасно. Весьма отчетливо тут просматривается то явление, которое обычно именуется «композицией» произведения, его архитектурой: «Ф о р м а произведения (в широком значении) есть не что иное, как выявленный ритм. ...Содержание есть эстетический элемент целого, форма же есть ритм, выявленный в этом целом» [10:95]. Но кроме того: «Р и т м есть принцип художественной экономики, или Ритм есть принцип наименьшего действия в искусстве» [10:93].

Все эти определения хорошо вписываются в дальнейшие рассуждения Сабанеева о поэтической речи. Поскольку поэзия — это речь богов и поскольку, по Сабанееву, это наиболее экономная речь, хотя бы и потенциально. «Хотя бы» здесь добавлено не случайно, ибо Сабанеев ведет постоянную критику поэтических приемов ритмизации как «простейших, первых приходящих на ум» [10:128]. Он выступает против «примитивного ритмического восприятия», «простого периодизма» [10:129]. И утверждает, что «потенциально поэт — творец всей звуковой сущности стиха», в том числе интонации. Именно в интонационной области наибольший разброс исполнительской импровизации, что является признаком «малой осознанности элементов, малой дифференцированности самого искусства» [10:128], признаком отсутствия «культуры техники» искусства [10:129]. Называя поэтов «дилетантами-самоучками» [10:129], Сабанеев говорит о необходимости для поэтов школы, подобной музыкальной (об этом не раз говорил ранее В. Брюсов, который и создал своеобразную школу — Литературно-художественный институт).

«... Чем поэзия более поэзия, тем она оторваннее от естественной д и к ц и и, от естественных интонаций, диктуемых только смыслом. Поэт создает свой мир уже ритмически претворенных интонаций, которые только стоят в каком-то отношении к естественным, но с ними вовсе не желают совпадать» [10:130]. Это одно из самых радикальных положений стоит в ряду с манифестами о символе, о слове как таковом и о заумном языке.

Переходя к описанию элементов поэтической речи, Сабанеев выдвигает идею «счетности времени» [10:131], для чего предлагает применить «счетные метродинамические группы» (МДГ), соответствующие тактам в музыке. МДГ в отличие от стоп охватывает группы большой слуховой протяженности, учитывает различие длины и силы, не зависит от совпадения со «слогом», а, напротив, учитывает неравенство слогов. МДГ определяется дольностью. Сабанеев выделяет МДГ с постоянной внутренней дольностью, МДГ с переменной дольностью. Он показывает, как функционируют МДГ в реальном стихе, учитывая «общий профиль мелодии, ее тематический облик... темп и тип истинной метрической “дольности”» [10:138]. В доказательство обоснованности своего положения Сабанеев приводит йотированные записи двух групп стихов (ямбических и хореических). Каждый стих, по его мнению, «способен быть “метрически” точно написанным тысячами разных способов» [10:138]. Но Сабанеев настаивает на желательности передачи авторского замысла. В рамках этой (авторской) записи можно импровизировать, как это и происходит у музыкантов-исполнителей, но в целом замысел произведения не подвергается такой коррозии, как при обычном письме. Сабанеев анализирует классический стих, в общем, конечно, более легкий для исполнения — в основном за счет достаточно ясной идеографии. Для раз-

личных форм стиха Нового времени проблема записи стоит гораздо острее. В данном же случае Сабанеев проводит точечное обследование метродинамики отдельных и соположенных групп и приходит к выводу: «Вы с ш а я т е к т о н и к а с т и х а , комплект всех элементарных метродинамических форм дает так называемую ф о р м у с т и х а » [10:154].

Здесь, разумеется, участвуют и все те особенности, о которых говорилось в других главах. Сабанеев, последовательно придерживаясь избранного музыкального подхода, делает очень важное признание: «Я должен сказать тут, что до сих пор поэзия все же придерживалась в высших структурных тонах мелких форм, и даже крупнейшие создания поэзии обычно все же по своей тектонике не более как н а н и з а н н ы е в п о с л е д о в а т е л ь н о с т и м е л к и е ф о р м ы . Таких огромных звуковых архитектур, исполненных одного динамического устремления, скованных единством ритма — как в музыке, например, сонатная форма — поэзия еще не дала» [10:154].

Стремление Сабанеева к гармоничности, к структурной выверенности проявилось в описании «области гласностей» в поэтической речи. Он сочувственно относится к исследованиям в области звуковых повторов, но и выражает некоторые сомнения, в том, что такие повторы так уж закономерны. Однако закономерности возможны, если соблюдать определенные правила эвфонии и изометрии. Так, он выводит определенные правила чередования гласностей по схемам. Схемы эти «прямые» и «обратные».

Прямые: 1) Типа АВ-АВ — двудольные или двусоставные
например: своей дремоты превозмочь (со-со).

2) Типа АВС-АВС — трехдольные или трехсоставные, например:
Нет, ты неправ; нет, тучи не рабы (еттеа-еттеа).

Обратные: 1) Типа АВ-ВА и АВС-СВА
ты покидала край родной (оа-оа).

2) Более сложные комбинированные

Белорунный, сребролунный (схема ABCDE-ADCBE) [10:162–163].

При этом учитываются сильные позиции гласных. В то же время Сабанеев говорит, что комбинаций такого рода может быть множество, но при этом настаивает на соблюдении благозвучия. Те же требования он предъявляет к рифмам и ассонансам.

«Гласностные аналоги», включая и рифму, он уподобляет «гармонизации мелоса» [10:167]. Звук в музыке и в поэзии преобразуется. И здесь находятся определенные соответствия: уточняя их, Сабанеев говорит о том, что гласные речи находят равенство с интервалами и трезвучиями в музыке. Существенная оговорка о том, что эти соответствия больше психологичны, не отменяет тем не менее важности такого сопоставления. Тем более что музыка, как и поэзия, находится в развитии. И то, что не находит соответствия сейчас, может найти его в будущем. Например, говоря об атональности речи, Сабанеев замечает, что здесь речь сближается с новым направлением в музыке (начиная с Дебюсси), «где гармония становится самодовлеющей краской», то есть теряет тональность [10:168]. В дальнейшем движение музыки в сторону речи еще более активизируется.

В этой главе Сабанеев возвращается и к проблеме эмоциогрaфии речи. И здесь его наблюдения над эмоциональной нагрузкой звуков смыкаются с теми выводами, которые делали сами поэты начала века: Бальмонт, Белый, Хлебников, Туфанов, А.Н. Чичерин, тогда же и позднее лингвисты, а также с опытами по акустике речи, в том числе и художественной [16].

В главе «Поэтическая речь» автор подводит итог наблюдениям над интонацией и более детально прослеживает ее функционирование в поэзии. В поэтической речи

происходит взаимодействие музыкальной и естественной интонации, идущей от идеографии [17]. Он намечает контуры общих принципов стиховой интонации: определяется фраза-тема, звуки подразделяются на разные типы по интонационному признаку, выявляется роль согласных. Система учитывает мельчайшие оттенки, в том числе «интонации разгона», с «затактом».

Он различает чисто слоговое мужское окончание и интонационное, иногда переходящее в женское. Интонации имеют свой «метр», более сложный и детализированный [10:175].

Особое место в этой главе занимает проблема лада в словесном искусстве. Из наблюдений над чтением поэтов он делает вывод: «Что лады какие-то тут есть — для меня несомненно, но несомненно и то, что их истоки, исходы иные, чем в музыкальных мелодиях, хотя я и думаю, что пути этих мелодий (музыки и поэзии) где-то и когда-то встретятся» [10:176].

В поисках речевой интервалики, аналогичной музыкальной, Сабанеев приходит к выводу (впрочем, осторожному), «что лад речевой мелодии есть как бы не г а т и в лада музыкального» [10:177]. Рифмы, ассонансы, гласностные аналоги он определяет как «ночные тени». Поэтому рифмы, например, гаснут в музыке, нужны «грубые» рифмы, чтобы они прозвучивали сквозь музыку (в качестве примера приводится Вагнер). Все это справедливо в случае прямого контакта классических форм стиха и музыки, синтетическое искусство Нового времени дает совсем иные примеры. И все-таки наблюдения Сабанеева существенны и для новых явлений. Например, выработанные им «основы для будущей ладовой теории мелодии стиха»:

«1) Типичны для мелодии повышения и понижения:

а) на часть полутона,

б) на что-то несколько шире полутона,

в) на интервал, немного больший тона,

г) на увеличенную кварту,

д) на увеличенную («фальшивую») квинту,

е) на септиму большую и на фальшивую октаву,

ж) на нону и т. п.

2) Типичны глиссады голоса между высотами.

3) Типично стремление к основной высоте, на коей обычно оканчиваются завершённые в себе, замкнутые части стиха, а не в тонике, как в музыке» [10:178].

Впрочем, рассматриваются и возможности тональных мелодий речи, но относятся они к будущему: «...Это вопрос уже нового, грядущего поэтического творчества, творчества полного... У речи пока еще с в о я м у з ы к а » [10:179]. И эта музыка атональная, которая во времена Сабанеева уже появилась и заняла сильные позиции в музыкальном искусстве. Исследователь отметил этот факт приближения «тональной музыки к стиховой мелодии» [10:179, сноска], но подробно останавливаться на разборе проблемы не стал, в том числе и по причине неприятия нововенской композиторской школы, которая развивала атональность. При этом весьма любопытно, что ход наблюдений выводил исследователя фактически к проектированию новых явлений в поэтическом искусстве. А его констатирующие выводы могли послужить стимулом к поиску в области звучащей материи стиха.

Например, определения мелодической темы в ее специфической эвфонии могли бы подвинуть к поиску в самих разных направлениях. Мелодическая тема в стихе, по мнению автора, обусловлена следующим:

«1) Отсутствием четких м у з ы к а л ь н ы х и н т е р в а л о в .

2) Эвритмическим распределением четкости и сглаженности.

- 3) Присутствием единой главной кульминационной высоты.
- 4) Отсутствием пестроты подъемов и спусков.
- 5) Известной стилизованностью, неполной явленностью естественных интонаций, которые как бы заслоняются специальной э в ф о н и е й речи стихотворной» [10:173].

Как видим, в этих определениях обнаруживается некоторая заданность, выводимая, в сущности, из сложившейся к 20-м годам манеры чтения и представлений о чтении. В то же время Сабанеев отмечает, что «одно и то же слово можно произнести с разной степенью асимметрии, отчего каждый раз появляется новый оттенок и являясь, в сущности, все новые темы» и, таким образом, меняется «тип эмоции» [10:180].

На сегодняшний взгляд, когда уже несколько десятилетий существует саунд-поэзия и когда нам по-новому открываются некоторые опыты 10–20-х годов, это наблюдение кажется не более чем констатацией факта.

Однако для начала 20-х годов оно было существенным. Еще более важны и для нынешнего движения поэзии замечания о **секвенциях**: «повторения слов, почти повторения с сохранением смысла, ряды синтаксических гомологов» [10:180]. Сабанеев выделяет секвенции трех типов — повышающиеся, стоячие и понижающиеся, и приводит примеры секвенционности — простых повторов. Однако уже в те времена существовали более сложные секвенционные построения Хлебникова, Каменского [18].

Далее следуют более сложные сопоставления, такие как проведение темы и ее обращение в интонационном плане; чередование высотности тем (в том числе в акцентировании рифм, нахождении кульминационных моментов или точек золотого сечения). Очень важно здесь замечание о том, что «произведение поэзии не к о н ч а е т с я с его последним звуком, не обрывается... заключительное молчание (пауза) принадлежит произведению как необходимая часть и имеет определенную длительность» [10:183].

Подводя итог своим исследованиям закономерностей организации мелоса поэтической речи, Сабанеев высказывает «целевую установку», направленную на создание «настоящей техники творчества речевых мелодий», при этом не исключая импровизационных моментов, предполагая «дальнейшее развитие, усложнение, углубление и уточнение безграничной области **Музыки речи**» [10:184].

Последняя глава книги названа весьма характерно — «Возникающие проблемы». В ней Сабанеев не столько подводит итоги, сколько выстраивает перспективу преодоления разведения «о б р а з а т в о р е н и я от о б р а з а в о с п р о и з в е д е н и я» [10:185] и поиска возможности записи самых тонких нюансов. Поэт должен быть автором «в с е х д е т а л е й м е т р а , д и н а м и к и и и н т о н а ц и и», — подчеркивает автор [10:185], полагая, что таким образом момент исполнения приобретает значительность художественной (то есть обусловленной) трактовки. При всей множественности и даже бесконечности решений возможен выход к «максимально-впечатляющей» трактовке [10:186]. Детальная проработка текста, распределенная по этапам, должна привести к тому, что «поэты будущего» станут «композиторами своих мелодий» [10:187]. Сабанеев намечает пять этапов:

«1) Осознание и фиксация основной метрической сети и, если есть, ее вариаций (фиксация метрических пауз, изменений сети и проч.).

2) Композиция **метродинамических контуров** тем по законам эвритмии.

3) Композиция **интонационных профилей** мелодий (самая трудная и ответственная часть, требующая уже специального мелодического «вдохновения»), причем тут особое внимание надо обратить на осознание интонаций **согласных**.

4) Нанесение экспрессивных нюансов динамики и метрики.

5) Осознание гласных ритмов (эта работа чистого «вживания», но не композиции)» [10:186].

Ссылаясь на опыты воплощения собственного стиха Бальмонтом (акценты на полугласных, согласных, интонирование одного звука), Сабанеев высказывает убеждение, что недалеко время, когда «поэт станет обладателем полной техники и всех ресурсов своего искусства и тем откроет новые интуитивные горизонты» [10:188], и уточняет эти «горизонты»:

«В области метродинамики возможны при записи размера огромные разнообразия в самих сетях, чередование самых причудливых размеров, введение размеров многодольных, пока отсутствующих. Возможны тематические размеры очень изысканных метров, с опусканием *ictus* ов, с синкопами, со звуками минимальной длительности, возможны метрические акценты полугласных и согласных, осознанные, а не импульсивно проявляющиеся. Одним словом, все разнообразие метра музыкального искусства — к услугам поэзии будущего. Фиксация длительности и темпа, запись пауз позволят внести сознание и ритм в самые запутанные области, где царил хаос и дилетантизм. Возможно настоящее отображение эмоции в метре, чего пока еще не было. Вместе с этим возможны явления звуков — длящихся в течение ряда метрических единиц — затяжений, которые до сих пор были только элементом экспрессии, аметрическими явлениями, а теперь могут стать упорядоченными» [10:188].

Несмотря на абсолютно «классицистический» по форме подход Сабанеева к переводу поэтических явлений в музыкальные, сама идея и ее детальная разработка оказывалась парадоксально проективной. Вскоре началось и частичное осуществление этого проекта, о чем будет сказано несколько позже. Во время работы над книгой Сабанеев не видел вокруг живых примеров и прямо писал, что «ни одно из так называемых «новых» направлений не совершило ничего нового в области музыки стиха» [10:188]. Футуристические поиски в этой области, видимо, его мало привлекали или показались чисто филологическими (так он прошел мимо работ Платова и Божидара), опыты заумников он оценил отрицательно, написав, что их «как-то особенно тянет на непривлекательные звучности» [10:186].

Путь к созданию «грандиозных, монументальных звуковых форм в поэзии... форм самой тектоники целого (ибо «крупных форм» в поэзии не создано!) лежит через «ставку на точность» [10:189], то есть разработку системы (или систем) записи и создание «науки о музыке стиха», первые камни которой положены этой книгой и предварявшими ее исследованиями других авторов» [10:190]. Из «других» Сабанеев, впрочем, выделяет только Б.М. Эйхенбаума с его «Мелодикой русского лирического стиха», которую определяет как «прекрасный труд», но здесь же замечает, что в нем «под именем «Мелодики» речь идет о формах общих интонаций» [10:185, примечание]. Упоминается еще Всеволодский-Гернгросс (отрицательно, в сноске), другие же проходят безыменно, можно лишь вычислять по тем или иным пассажам, о чем идет речь. Несмотря на обилие терминологии, труд Сабанеева лишен всех признаков академизма. Это своего рода научное эссе, причем без особой заботы о стиле. Сложность изложения материала стала одной из причин забвения пионерской книги Сабанеева, главная причина в том, что для работы с этой книгой требуется элементарная музыкальная грамотность и в связи с этим некая перестройка установок.

Видимо, учитывая опыт предшественника, иначе построил свою книгу другой музыкально-поэтический теоретик — М.П. Малишевский. Его «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междудязыкой стихологии. Часть 1. Метрика» — это своего рода практическое пособие, сделанное «по лекциям, читанным в

1921–25 гг. в Высшем литературно-художественном институте имени Валерия Брюсова, в Московском институте декламации проф. В.К. Сережникова и в Литературной студии при Всероссийском союзе поэтов» — как обозначил сам автор на титульном листе.

Итак, выходу книги предшествовала активная преподавательская работа, а также, как следует из составленной мной по материалам РГАЛИ справки, — образовательная, исследовательская и поэтическая [19]. Книга вышла в год поступления М. Малишевского в аспирантуру ГАХН (по двум секциям: литературной и музыкальной) и начала работы над диссертацией, обычно именуемой в документах «Материал поэзии как искусства», но в одном случае имеющей тезисно-описательное заглавие: «Материал поэзии как искусства. Состав, свойства, движение и значимости (эстетическая потребительская ценность) материала поэтического произведения. Введение в элементарную теорию поэзии. Принципиальное исследование физической и социальной природы элементов материала поэтического произведения».

Предполагалось, что диссертация будет защищена в 1928 г., но 23 апреля 1928 г. появляется документ за подписью президента ГАХН П.С. Когана и зав. учебной частью П.Н. Сакулина в поддержку ходатайства Малишевского о продлении срока аспирантуры на один год. Документ заканчивается следующим выводом: «Так как есть все основания надеяться на хорошие результаты от предпринятого т. Малишевским исследования в области стихологии, ГАХН просит продлить ему срок занятий и сохранить за ним стипендию, без чего его положение станет совершенно катастрофическим» [20]. Аспирантура была продлена, и 25 июня 1929 г. состоялась защита. Научный руководитель Малишевского, известный теоретик искусства, действительный член ГАХН Э.К. Розенов писал в своем отзыве: «Диссертационная работа Малишевского “Материал поэзии как искусства” имеет конечной целью выработать способ практически применимого семейнографического обозначения авторами поэтических произведений, их требований к выразительной декламации, соответствующей их творческим замыслам» [21]. «Личные наблюдения Малишевского в области характерной интонации и мелодики поэтической речи представляют значительную ценность», — заключил мэтр [21]. Сам диссертант в своем «Вступительном слове» на защите высказывался более определенно и наступательно. Несколько радикальных фрагментов «Вступительного слова»: «Поэзия в самых существенных чертах не является ни словесным, ни языковым творчеством» [22].

«Явилась необходимость признать существование особого искусственного «поэтического диалекта» по отношению к каждому из языков. Этим фактически давно положено начало отделению поэзии от языка, причем гораздо глубже, чем только по внешнему различию отдельных форм. В то время как литература, естественно, не может оторваться от языка, «поэтические вольности», начиная от «редких» и «необычных», затем намеренно искаженных словообразований и словоупотреблений до внеязыковых (заумных) слов, фраз, припевов и целых произведений включительно, подчеркивая свою поэтическую природу, неизбежно в каждом произведении в той или иной степени порывают с языком, подчас приближаясь к чистому вокальному искусству» [22].

«То, что для языка и литературы является частным случаем, раритетом, исключением и отклонением от нормы, с точки зрения поэзии может оказаться самой нормой» [22].

«Поэтика не может считать текст адекватным самому произведению» [23]. «...Текст может быть лишь нотным листом».

«Язык в поэзии, речевые интонации в вокальной и инструментальной музыке, тело в живописи не суть подлинный язык, речь и тело, по значимости их». «Материалом произведений поэзии является внеязыковая акустическая речь» [23].

«Поэтика не может быть частью литературоведения; она должна быть независимой и целостной искусствovedческой наукой» [23].

Наконец: «...Диссертант считает необходимым в дальнейшем подкрепить свои данные данными об элементах материала других искусств, и прежде всего танца и изобразительных» [23].

К этим резко заостренным положениям Малишевский пришел, очевидно, в последующие четыре года после выхода «Метротоники».

Но сама книга была уже достаточно радикальна и встретила неоднозначный прием [24], а затем была «забыта» до 60–70-х годов [25]. Впрочем, настоящего открытия «Метротоники» так и не произошло.

Между тем Малишевский выдвигал свою «метротоническую междуязыкую стихологию» как метод анализа произведений, «написанных по любой системе или без системы вовсе и на любом человеческом языке» [26:5].

Основой метода являются «физические законы музыки, которые не зависят от языковых границ» [26:5]. Вся система делится на 10 отделов, связанных попарно: Метрика и Ритмика, Эффония (sic! — С. Б.) и Гармония, Синтаксис и Мелодика, Семантика и Тематика, Контрапункт и Композиция.

Подвергнув вполне обоснованной критике «силлабическую путаницу» в современном ему стиховедении (исключение сделано лишь для «Распевочного единства» Божидара), Малишевский предпринимает попытку тотального пересмотра Метрики. Подобно мелодическому ключу в музыке, он вводит метрический ключ. В зависимости от этого ключа звуки меняют долготу и силу. В свою очередь, долгота и сила одного звука зависит от тех же параметров соседнего. Поэтому особое значение придается слогу, для которого автор создает довольно простые законы: «Закон долготы слога. Долгота слога равняется сумме долгот звуков, составляющих этот слог.

Закон силы слога. Сила слога равна сумме сил звуков, составляющих этот слог» [26: II].

Примечательны формулы разных видов «поэтического слога»:

1) «а» — пустой слог, то есть состоящий из одного слогового, обычно гласного, звука.

2) «ba» — мужской слог, состоящий из неслогового, обычно согласного, плюс слоговой звук.

3) «bab» — полный слог (неслоговой + слоговой + неслоговой).

4) «ab» — женский слог (слоговой + неслоговой) [26:12].

Все звуки, выходящие за пределы формул, помещаются, как правило, в начале — «bba», «bbab». Из двух или трех «лишних» «согласных звуков» может образоваться «согласный слог». Например:

«рубль — литр» делится на слоги так:

«ру-бль-ли-тр» [26:12].

Несмотря на видимую произвольность такого деления, здесь есть очевидный смысл: во-первых, сонорные «склонны» к образованию слога, во-вторых, слоговое деление в поэзии перекрывает грамматическое, поскольку находится в зависимости от интерпретации. Чем большее волевое усилие, тем большее количество слоговых комбинаций может возникнуть. Но в эти пределы Малишевский еще не заходит. Он работает с «традиционным» стихосложением, для которого устанавливает новые правила, пользуясь особой терминологией.

Единицей долготы слога он называет *мору* (лат. *mora* — промежуток времени) и устанавливает «систему метротонических мор, подобную системе музыкальных нот»

[26:13]. Система состоит из простых мор, увеличенных, больших, малых, уменьшенных, иррациональных. Соотношения между морями и нотами: увеличенная — целая нота, большая — полноты, простая — четверть, малая — восьмая, уменьшенная — шестнадцатая, иррациональная — тридцать вторая.

Для измерения силы слога вводится термин **интенс**. Самый слабый ударный слог — одна интенс, безударный — «свободный слог», от силы ударения зависит степень интенсы. В случае снятия ударности, атонирования применяется знак «атоны». Знак интенсы «/», знак атоны «v».

«Метротоника» изобилует непривычной терминологией, поэтому, чтобы не идти путем пересказа, составим своего рода словарь основных понятий, используя авторские определения терминов, следующих за уже названными.

Медианта. «Протяженность разноморного отрезка, выраженная в одинаковых морях, называется медиантой этого отрезка» [26:15].

Обозначается буквой «М» с дробью: в числителе — количество мор отрезка, в знаменателе значок моря.

Стопа. «Всякая метротоническая стопа, как и музыкальный такт, характеризуется сильнейшим акцентом на первой своей доле» [26:15].

Стопы отделяются друг от друга «стопоразделами».

Доминанта. «...Медианта стопы с непрерывным и единственным ударением на первой море называется доминантой» [26:16].

Субмедианта. «Медианта, полученная в результате распада моря одной медианты на две моры «низшего достоинства».

Дизреза. Самораспадение моря данной медианты.

Контрмедианта. Медианта, полученная в результате стяжения мор в моры высшего достоинства.

Синереза. Собственно стяжение мор.

Субдоминанта. «Составная доминанта — общая, состоящая из меньших (две интенсы и более)».

Субтакты. Части субдоминанты.

Контрдоминанта. «Всякая субдоминанта, потеряв свой слабейший субдоминантовый акцент (ударение), превращается в контрдоминанту» [26:24].

Метр. «Метром называется характер чередования доминант, в которых написано произведение или часть его» [26:26].

Простой метр — повтор одной и той же доминанты.

Периодический метр — повтор системы доминант.

Логаэдический метр — комбинации (вариации) одних и тех же доминант.

Смешанный метр — комбинации всех трех предыдущих.

Метрический ключ. «Сущность метра». «Синтез доминанты данной стопы и ее же медианты» [26:27].

Поэтому в сочетаниях «простой», «периодический», «логаэдический» «метр» последнее слово можно заменить словом «ключ».

Далее ключи делятся на: хореический, дактилический, пеонический, квинтон, сэксон, октон, нонон.

Ипостаса. «Замена одного элемента (или его части) равноценным другим».

1) **Метрические**, видоизменяющие *долготные соотношения* частей стопы (замена мор).

2) **Тонические**, видоизменяющие *силовые соотношения* частей стопы (перемещение интенс и введение посторонних, несубдоминантовых ударений) [26:44].

Пауза. «Отсутствие звучащего слога на месте одной или нескольких мор медианты стопы» [26:44].

Есть и паузы под ударением — «доминантовые».

Триоль, дуоль, квартоль, квинтоль, секстоль, септимоль. Все эти понятия вводятся с целью оптимизации записи и анализа неравносложного текста. Например, триоль — для обозначения дактилического вкрапления в систему хорейского ключа. Дуоль — явление, обратное триоли. И т. д. В результате — более точный учет изменений, происходящих в стихе.

Согласные слоги. «...Могут быть и доминантовыми и иметь любую мору» [26:56], добавим: могут быть интенсивными, то есть ударными.

Тонические ипостасы. Бывают большие и малые.

Систола. «*Большой систолой* называется атонирование *доминантового* ударения». «*Малой систолой* называется атонирование *неочередного субдоминантового* ударения» [26:58].

Диастола. «...Явление, обратное систоле, то есть нанесение доминантового ударения на безударный по природе слог» [26:59].

Обращение субтакта. «...Явление перебрасывания субдоминантовой интенсы с первой моры субтакта на самую последнюю... обращаемый субтакт должен заключать в себе целиком какое-нибудь слово» [26:59].

Аппюирование. (Подкрепление) доминантовых или субдоминантовых акцентов — сохранение или устранение случайного (вводного), слишком близко к доминантовому стоящего ударения.

Рокировка. «*Сдвиг доминантового ударения с первой на вторую долю*» [26:62].

Разрешения метров. *Разрешением метра* называется способность одного ключа смениться другим, не нарушая течения произведения.

В больших разрешениях меньшая медианта меняется на большую. В малых — наоборот.

При субтактовых разрешениях старый и новый ключи «сохраняют общие субтакты» [26:65].

При внезапных разрешениях общих субтактов нет, впрочем, бывают смягченные варианты внезапных разрешений (за счет подобных или дублетных стоп, пауз). Для начальных субтактов анакрузические разрешения, для конечных — катаlecticские.

Итак, в результате Малишевский создает довольно стройную теорию, которая дает возможность снять «формально-метрические различия между «стихом» и «прозой» [26:26], фиксировать многочисленные переходы так называемых размеров (о чем в постановочном плане писал еще Божидар), учитывать особенности различных языков и систем стихосложения и при этом пользоваться единой системой записи.

«Изучение метротонической теории, — пишет Малишевский, — вероятно, встретит больше затруднений, чем изучение силлаботонической, но не надо забывать, что изучение еще более разработанной теории — теории музыки дается с еще большим трудом и далеко не каждому» [26:117].

Это действительно так. Постигание теории Малишевского требует значительных усилий, увы, не всегда адекватных результату. Хотя для музыкально грамотного человека особых проблем здесь нет, ибо все обозначения, предложенные автором «Метротоники», легко переводятся в обычную нотную запись. И здесь можно бы упрекнуть автора в напрасном отходе от прямых музыкальных соответствий, в отказе от записи, принятой в музыке, и, как следствие, в излишнем усложнении системы анализа и записи. Такая детализированная запись требует слишком сильного абстрагирования, умения держать в памяти большое количество формул и — главное — быстро находить применение. Однако наши претензии почти снимаются, как только мы начинаем осваивать метротоническую систему и практически с ней работать. Deta-

лизация, а именно — обозначение долготы и силы слога, объединение мор в медианты и контрмедианты, выделение доминант и преобразование их в субдоминанты, определение метрических ключей и т. д., — оказывается, весь этот обширный инструментарий дает возможность наглядно представить глубинные движения привычного текста, его внутреннюю механику. И хотя, как подчеркивает Малишевский, его теория направлена на уже существующие (стих и прозу!), опыт детального анализа значительно расширяет творческие границы потенциального автора. Так называемое наитие — иррациональное начало творчества — этим знанием не снимается, но углубляется до известного предела, за которым остается непостижимое. Характерно при этом, что углубление достигается внесоматическим вроде бы инструментарием, а эффект возникает как раз соматический. На этом переходе из физического (материального) плана в план психологический (чувственный), по сути дела, строится вся авангардная поэтика.

Близким к Малишевскому путем шел поэт и теоретик конструктивизма Александр Квятковский [27]. В работе «Тактометр (опыт теории стиха музыкального счета)», опубликованной в 1929 году, он подверг основательной критике современное ему стихосложение и стиховедение. «Метрика русского тонического стиха вырождается. Ее возможности почти до конца исчерпаны и использованы поэтами» [28:262], — так начинал Квятковский свою работу и продолжал уже в отношении стиховедения: «У нас есть нужные, прекрасные высококвалифицированные бухгалтера и аналитики, взявшие на учет формальные достижения классики. Но и только» [28:263].

Главной целью поэта-исследователя было найти такую систему, которая помогла бы выйти за пределы стопо-метрического стиха к новому искусству. Он обращается к античной и русской народной поэзии, к силлабике, находит подтверждение своей позиции у многих авторов прошлого и настоящего: А. Радищева, С. Уварова, В. Капниста, А. Востокова, А. Одоевского, О. Сенковского, Р. Вестфаля, Д. Гинцбурга, А. Белого, Вяч. Иванова, Божидара, Ф. Платова (с критикой), Л. Сабанеева, и делает вывод: «Т о н и к а как система, ч у ж д а я м у з ы к е, и раньше всего — мере ее — такту, окончательно испортила слух поэтов: они перестали слушать и слышать слово» [28:282]. Чтобы развернуть эту ситуацию, Квятковский для начала обнаруживает в стихах Пушкина, Лермонтова, Одоевского, Фета, Бальмонта, Кузмина, Блока, Маяковского ударники и паузники. Он обращает внимание на то, что «для обозначения длительности количества слогов у греков были приняты особые знаки, которые, по существу, явились своеобразными нотами, но без указания повышения или понижения» [28:268]. Проведя мощную подготовку с многочисленными примерами отклонения от стопо-метрического (тонического) стиха, Квятковский делает вывод, что «стих имеет тяготение к предельному счетному измерителю: к музыкальному такту» [28:290]. И далее: «Маневрирование всеми, без исключения, поэтическими метрами в любой читке, обусловленной фонетико-акустическим строем стиха, его звуковой конституцией, с использованием найденных в музыке ритмов, возможно именно в тактометре. В тактометре ритм дифференцируется. Тактометр — универсальная, синтетическая система, позволяющая поэту-композитору придать стиховой речи любой ритмический облик, любой ритмический рисунок в соответствии с темой, семантикой и композицией задуманной вещи. Размер сообщает стиху единство, а ритм — разнообразие» [28:290]. Теоретик различает два основных вида тактометра: речитативный (эпический) и мелодийный (лирический). «Мелодийный тактометр всегда богаче ритмом, узористей, цветистей и певучей речитативного» [28:294]. Здесь почти переход в пение (хотя Квятковский призывает пользоваться пением с большой осторожностью).

«Решающий момент — это внимательное слушание стиховой речи. Поэт без музыкального слуха, без ритмического чутья — не поэт» [28:294], — категорически утверждает автор. Здесь же он пишет о растяжении согласных и гласных «фонем», отказе от цезур и рифмы. Не останавливаясь на чистой теории, Квятковский изобретает «тактовую сетку», которая подтверждает его теорию и дает возможность записать нового — тактометрического стиха. Он записывает таким образом «Цыганскую рапсодию» Ильи Сельвинского и собственные стихи.

Используется музыкальный метр, неизменность которого гарантирует плавность стиховой линии. В произведении «Санная луната» поэт-композитор дает метр 6/8. Музыка такого метра складывается из двухдольников и трехдольников. В данном случае выбор делается в пользу трехдольника и счетной долей становится четверть с точкой.

При этом учитывается заданный автором темп — «быстро, легко». Здесь нет обозначения тембра и звуковысотности, подобно тому, как вплоть до середины XVIII века композиторы не фиксировали точный инструментальный состав: одну и ту же пьесу могли играть на лютне, клавесине, духовых. Таким образом, тактовая сетка дает возможность довольно точно фиксировать авторский замысел.

Теория, разработанная Квятковским, позволяет ему прогнозировать появление подлинно полифонического стиха для многих и разных (мужских, женских и детских) голосов. Этот стих потребует партитурной записи. «Если инструментальная музыка развилась из одноголосой свирели, то почему и поэзии, которая до сих пор шла одним голосом, не развиться в многоголосую, инструментальную поэзию» [28:312].

Здесь же Квятковский говорит о театрализации поэзии, предлагает реформировать актерскую пластику, чтобы привести ее в соответствие с исполняемым текстом.

Фактически Квятковский прямо предсказывал появление саунд- и акционной поэзии. «Не имея пока возможности дать хотя бы схематический или эскизный образец вещи в полифоническом стиле, я ставлю этот вопрос как величайшую ритмико-стилистическую проблему, которая может, должна быть и будет разрешена» [28:313].

Авангардистская уверенность, с которой Квятковский высказывал этот прогноз, во многом оправдалась уже во второй половине века, когда начали складываться национальные модели звуковой поэзии. Хотя подступы были сделаны уже в начале века в России, Германии, Италии, Франции.

Теория А. Квятковского вызрела в недрах конструктивизма, во взаимодействии с поисками И. Сельвинского, Б. Агапова и А.Н. Чичерина (последний говорил о такте еще в 1918 году и вырабатывал свою систему записи поэтического материала). «Тактометр» вышел уже на закате глобального эксперимента. Но закат случился не по вине поэтов и теоретиков, они пока и не думали сворачивать свои поиски. Еще была надежда на продолжение. Еще взаимодействовали немногие оставшиеся символисты и авангардисты. Например, Владимир Пяст, поэт символистской ориентации, живо откликнулся на «Тактометр» и высоко оценил его в успевшей выйти в 1931 г. книге «Современное стиховедение», сочувственно пересказав основные положения. «Теория Квятковского, никому ничего не навязывая и ничего не отвергая, позволяет самой стихии стиха укладываться в любое музыкальное измерение, пользоваться любым музыкальным приемом» [29].

Георгий Шенгели — поэт, переводчик и стиховед брюсовской школы — тоже проявил интерес к тактовике и посвятил ему несколько страниц в своей «Технике стиха», отметив, что «такт в какой-то мере похож на стопу, начинающуюся с ударного слога» [30]. Кратко изложив свое понимание тактовика, Г. Шенгели сделал весьма перспективное заключение: «Тактовый стих еще недостаточно разработан в русской

литературе, и ему предстоит большое будущее» [31]. Показательно, что это прозвучало десять лет спустя после выхода «Тактометра», одновременно с выходом «Словаря поэтических терминов» А. Квятковского.

Приверженцем тактовика оставался Илья Сельвинский (1899–1968). Однако его конструктивистское прошлое с экспериментами записи осталось далеко позади, и в после дующие годы он пытался вписать тактовик в обычные стихоформы (без индивидуальной записи). Правда, в 1962 г. он выпустил книгу «Студия стиха», где, как-то даже несколько пренебрежительно отозвавшись о разработках Квятковского, попытался дать собственное определение тактовой формы: «Такт в поэзии — это строка, которая представляет собой не то или иное расположение строго организованных стоп (как в классике), а в р е м я, в четких пределах которого ударные и неударные слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации. В р е м я звучания строки должно быть определенным, но сочетание сильных и слабых слогов может быть абсолютно свободным» [32]. Здесь же он подчеркивает, что «строки в тактовой системе не скандируются, а дирижируются», и предлагает заполнять паузу произнесением про себя слога (эс) [32]. Все эти весьма упрощенные рассуждения для 1962 года были довольно авангардны и, возможно, оказали некоторое влияние на появившихся тогда «эстрадных» поэтов — Е. Евтушенко, А. Вознесенского и Р. Рождественского (особенно последнего). Наконец, в 60-е годы снова начинает выступать в печати сам А. Квятковский. В 1960 году он публикует программную статью «Русское стихосложение», в которой пишет о «Тактометре»: «Общее направление статьи было верным...» — и здесь же делает уточнение, что тенденции развития русского стихосложения «сводятся к “раскрепощению” версификации от условностей устарелой теории стиха и раскрытию ритмического процесса с использованием богатейших его внутренних резервов, заключенных в самой структуре тактометрического периода» [33].

Далее еще одно уточнение: «Практика стиха и практика музыки подсказали, что мерой правильных ритмических процессов служит не стопа, не музыкальный такт, а тактометрический период, отсюда тактовая метрика. В теории музыки тактометрическому периоду соответствуют лишь размеры $4/4$ и $3/4$, остальные такты слишком дробны и мелки» [34]. Как видим, глобальный замах «Тактометра» здесь существенно усекается, к тому же, лишенная ореола манифестности, введенная в научную нишу, статья «Русское стихосложение» не имеет той энергетической яркости, что «Тактометр». Свои старые убеждения Квятковскому приходится проводить контрабандно — в «уравновешенном стиле»: «Что такое тактовик? Это такая форма метрического стиха, в которой при обязательном соблюдении количественной равнодольности последовательных тактометрических периодов максимально используются многообразные модификации данной краты (например, четырехдольника): полносложные беспаузные и неполносложные с паузами, разнодлительные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), константные и инверсированные акценты, то есть все то, что запрещено правилами догматической теории стихосложения» [35]. И словно в опровержение начального посыла о невозможности учитывать дробные и мелкие такты: «Можно с уверенностью сказать, что структура тактометрического стиха позволяет поэтам ввести в практику стихосложения не только полудольные, но и четвертьдольные слоги как особо быстрые формообразования, включаемые в ритмический ряд наравне с двудольными, однодольными и полудольными слогами» [36].

Статья «Русское стихосложение», согласно месту публикации, имела локальное звучание. В 1966 году Квятковский издает «Поэтический словарь», сыгравший и продолжающий играть выдающуюся роль в поэтической ситуации. Здесь он частично восстанавливает свою теорию, однако музыкальные обоснования оказываются во мно-

гом потерянными. Тем не менее в научных кругах словарь вызвал неоднозначные оценки, появившиеся большей частью после смерти автора [37]. Труд жизни А.П. Квятковского «Ритмология русского стиха» остается по сию пору неизданным. В нем исследователь фактически переводит свою начальную теорию целиком в область стиховедения, правда, обновленного. Во «Введении» он обосновывает необходимость изменений и усовершенствований теории стиха: «...Ритмические... формы стиха, как не связанные с языком и больше того, — “навязанные” (по Павлову) поэтам, в большей мере (по сравнению с языком. — С.Б.) подвергаются изменению и модернизации, они обновляются, изобретаются, открываются поэтами в соответствии с теми формообразующими резервами, какие заложены в структуре ритмических процессов, обусловленных природой числа и его количественно-элементных отношений. Еще более тонка и сложна структура музыкальных ритмов: в основе этих ритмических процессов (стихотворных, музыкальных, танцевальных) лежат одни и те же динамические законы движения» [38].

Наибольшее внимание к теории Квятковского проявил в 60–70-е годы М.А. Гаспаров, который, как он сам пишет, имел возможность «пользоваться драгоценными консультациями открывателя русского тактовика» [39]. Хотя Квятковский и не соглашался с теоретическими положениями стиховеда «решительно ни в чем» [39], именно Гаспарову принадлежит честь теоретического закрепления тактовика в современном стиховедении [40].

Собственно, Гаспаров отделил тактовик от «Тактометра». Проанализировав раннюю работу Квятковского, он сделал вывод: «Таким образом (едва ли не впервые после Тредиаковского и Ломоносова), теория стиха не выводилась из практики, а должна была предопределять практику» [40]. Здесь точно уловлена перспектива, то есть, по сути, речь идет о проективности теории, которая может быть востребована. Однако дальнейшие соображения Гаспарова строятся на традиционном для стиховедения разведении стиха и декламации. Он пишет: «...Так как дать определение метрических особенностей новооткрытого стиха открывателю не удалось, вместо них на первый план выставились особенности декламационные» [42]. «Тактометрическая читка», описанная Квятковским, <...> есть не что иное, как скандирующее чтение применительно к тактовикам», — пишет Гаспаров [43, подчеркнуто автором]. На самом деле чтение, воссоздающее авторскую пульсацию, поэтическое чтение, вряд ли можно назвать скандирующим. Музыкальный такт — как минимум — мотив, идея. Сочетание тактов — и в музыке и в поэзии — это преодоление скандирующей метрики, разрывающей линию чувственной мысли. Эта мысль-идея гармонично перетекает сквозь тактовые сетки, подчиняясь смысловым, а не метрическим ударениям. Можно было бы согласиться с предлагаемым М. Гаспаровым определением «декламационный стих», если бы существовал некий «антидекламационный стих», то есть принципиально не подлежащий озвучанию (исключим отсюда поэзию для азбуки глухонемых — жестовую, как не оперирующую понятием «стих»).

Теории, выдвинутые Сабанеевым, Малишевским и Квятковским, направлены как раз на изучение стиха как звучащей материи. Движение в эту сторону возникло, разумеется, не случайно! Тут сказались и декламационная практика поэтов и актеров, и влияние немецких и французских работ по звучащему стиху [44], и лингвистические открытия. В 10–20-е годы появляется множество работ, посвященных декламации: от примитивных руководств по чтению стихов и прозы до серьезных теоретических обоснований нового искусства [45]. Наиболее интересными до сегодняшнего дня остаются работы В. Всеволодского-Гернгросса и С. Бернштейна.

Всеволодский-Гернгросс за десять лет (с 1911 по 1922-й гг.) разработал довольно стройную теорию речевой интонации с использованием в том числе музыкальной терминологии. Речевую интонацию он определял как *«отвечающую ряду слогов последовательность тонов, могущих различаться в отношении высоты, силы, темпа и тембра»* [46].

Теоретик писал также о речевых тактах, «на которые дробится вся речевая музыка» [47]. Изменения элементов интонации он отмечал с помощью графиков. Общая кривая, получавшаяся в результате сложения четырех кривых, становится графическим изображением ритма.

С.И. Бернштейн, разграничивая стих и декламацию, тем не менее замечал, что «изучение звучащего стиха имеет существенное значение не только для теории декламации, но и для теории стиха: в устах тех, кто является типичным представителем языкового сознания в его стиховой функции — а таковыми являются прежде всего поэты, — оно переводит в материальный план общие свойства стиховой системы языка и тем самым облегчает их изучение» [48].

Если учесть, что к проблеме звучащего стиха в 10–20-е годы обращаются Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, О. Брик, В. Жирмунский, Е. Поливанов, Л. Якубинский — наиболее яркие филологи того времени, станет ясно, что проблема эта была на острие тогдашних поисков. Очень многое не удалось решить, многое осталось в стороне от возводимых «магистральных путей». Хотя явная неисчерпанность темы ощущалась и после выхода стимулирующих работ названных авторов.

Свидетельство тому — писавшаяся в начале 30-х годов, но открытая только в 90-е работа Д.Д. Жуковского «Элементы слова». Судя по опубликованному фрагменту, Жуковский оказывался своеобразным завершителем этого периода. Прямо он ссылается на Якубинского и Эйхенбаума, но в тексте мы видим соприкосновения с другими авторами 10–20-х годов. Используя достижения символизма и формальной школы, Жуковский выявляет «четыре основных элемента живого слова», проводит их анализ и пытается выйти к новому синтезу [49]. Интересно, что высший синтез — объединение всех элементов — он находит в голосе [50].

Выплеск музыкально-поэтических идей в первой трети века не был заранее запланирован. Как видно из представленного материала, здесь многое решала интуиция, но та же интуиция подвигала к осмыслению. Пути развития нового искусства уже проглядывались. Казалось, еще немного — и возникнет саунд (сонорная, лаут, фонетическая) поэзия. Однако и в России, и на Западе в 30-е годы произошел отход от музыкально-поэтического в сторону соцреализма и сюрреализма (совершенно иная тема — соприкосновение двух этих ведущих направлений 30–50-х годов, переход, например, Арагона от сюр- к соцреализму).

На Западе возврат к музыкально-поэтическому происходит уже в 50-е годы. К настоящему времени во многих странах существует развитая саунд-поэзия [51]. В СССР это было невозможно по причине запрета на любой отход от «классической традиции». Но в 60-е годы и в СССР складывается новая ситуация. Переиздаются работы Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, вновь начинает действовать А. Квятковский, новое дыхание обретает стиховедение. Поэтическое чтение с появлением Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и авторской песни (прежде всего А. Галич, Н. Матвеева, Б. Окуджава, В. Высоцкий) приобретает большую открытость, повышает значимость звучания, отчасти возвращает понятию «просодии» ее исконное значение [52].

В это же время появление поэтического театра (Театр на Таганке и под его влиянием, по тогдашней номинации «самодетельные», театры в Иванове и Тамбове),

новый взлет чтецкого искусства и новое осмысление декламации, хотя и не столь яркое, как в 20-е годы, и почти без учета важных работ того времени.

Одной из немногих принципиально новых работ 60-х годов можно признать книгу С.В. Шервинского «Ритм и смысл». С.В. Шервинский в своей поэтической практике был весьма далек от крайнего авангардизма. Выученик брюсовской школы, он гораздо ближе в своем мировоззрении к символизму, чем к последующим течениям. Но поскольку он много занимался проблемами декламации (еще в 1935 г. было издано его пособие для чтецов «Художественное чтение» [53]) и в молодости, судя по всему, слушал М. Малишевского, с которым общался и впоследствии, то его взгляд на звучащий стих оказывался много шире общепринятого.

Шервинский пользуется термином «стихология», а его «теория временных компенсаций» фактически является сильной адаптацией теории Малишевского в новых условиях.

Показательно, что Шервинскому приходится всячески оговаривать свою позицию. Он пишет: «Метод, примененный в данной работе, не совсем обычен: он основан на изучении произнесенного стиха с раскрытием его содержания и с логической, и с эмоциональной стороны» [54]. И тут же подкрепляет выбор метода ссылкой: «Некоторые авторитетные стихологи, например Андрей Белый и Б.В. Томашевский, нередко обращались в своих работах к стиху произнесенному» [55]. Как его предшественники 40 лет назад, Шервинский вынужден снова говорить об отсутствии знаков для обозначения высотности, тембро-динамики и т. д.

Несмотря на крайнюю осторожность Шервинского в обращении с отринутыми теориями, в анализе и выводах, его книга встретила в основном негативную реакцию. Резкая критика, в частности, содержалась в работах Б.П. Гончарова. В то же время появление в 1973 году книги самого Гончарова «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» было весьма симптоматично. Он был даже единственным на тот период автором, кто вспомнил о музыкально-поэтических теориях, правда, лишь затем, чтобы подвергнуть их критике.

Рассматривая стих как «семантико-звуковое структурное единство», а ритм как «звуковое явление» [56], в небольшой главке «О музыкальных теориях стиха» Гончаров критикует слишком сильное сближение стиха и музыки в трудах А. Кубарева, Д. Гинцбурга, М. Малишевского, А. Квятковского, С. Шервинского, И. Сельвинского, затрагивает и практику Ф. Платова. Смысл критики, увы, сводится к тому, что законы музыки и поэзии различны: «стих — явление речевое, а не музыкальное», «музыка характеризуется фиксированной длительностью, отсутствующей в стихе», «понятие такта неприменимо к стиху, ибо такт — категория, свойственная музыке. Поэтому “тактового” стиха в точном смысле этого слова не существует в действительности» [57].

В данном случае сказалась четкая установка автора на предельное разграничение стиховой речи и музыкальной. Полезное в определенные моменты (эпоха классицизма, учебный процесс) разделение видов (и жанров) искусств ко времени написания книги было пройденным этапом. К 1973 году мировая музыка и поэзия уже многократно меняли направленность своих возможностей («выразительных средств»), не говоря уж о том, что древняя европейская и современная восточная музыкально-поэтическая эстетика предполагает синтез этих искусств и полностью опровергает постулаты разграничительной нормативности.

Итак, музыкально-поэтические теории фактически остаются за пределами научно-го и вообще какого-либо интереса вплоть до конца 80-х годов, а публикации о них появляются и вовсе только в 90-х [58]. В 80-х годах в связи с общей либерализацией жизни и открытием контактов с миром звучащая поэзия получает новый импульс. Наряду с за-

падными саунд-поэтами в России становятся известными русские поэты-эмигранты, работающие со звуком: Е. Мнацаканова (Нецкова), И. Бурихин, В. Шерстяной. Валерий Шерстяной, живший вначале в ГДР и остающийся сейчас в Германии, в своих звуковых композициях органично соединяет достижения русского заумного футуризма, немецкого дадаизма и современной немецкой лаут-поэзии. Он создал свою звуковую страну — LAUTLAND), в которой виртуозно работает звуком. Его записи выходят в Германии наряду с записями ведущих немецких лаут-поэтов. Игорь Бурихин, живущий в Германии, а в последние годы едва ли не большую часть времени — в России, разработал особый стиль звучащей поэзии, восходящей к русскому литургическому распеvu. Это довольно обширные композиции, в которых на протяжении отдельных фрагментов меняется тональность, громкостная динамика, чтение переходит в распев.

В России саунд-поэзию развивают несколько авторов, Ры Никонова, Сергей Сигей, Дмитрий Булатов — довольно близкую к той, что существует на Западе. Ры Никонова, в частности, использует приемы конкретной музыки, разумеется, по-своему их преобразуя. Борис Констриктор вместе со скрипачом Борисом Кипнисом создает своеобразные музыкально-поэтические композиции, в которых голос и инструмент не только взаимно дополняют друг друга, но и меняются функциями. Александр Горнон работает в изобретенной им самим форме «фоно-семантики», особого интонирования слов, с использованием метатез. Сергей Проворов создает стиль, который можно назвать русской психоделией, это богатый распев с элементами причета. Сергей Завьялов использует древнегреческую и латинскую просодические системы. Лариса Березовчук заново открывает синтактику украинского барокко, усложняя ее современным музыкальным интонированием. Более двадцати лет автор этих строк не только культивирует сам особый тип (или типы) чтения, выступая, в частности, и с музыкантами — исполняющей русский музыкальный авангард 20-х годов пианисткой Нонной Прокофьевой, саксофонистом Сергеем Летовым и другими исполнителями, но и занимается с группой молодых поэтов, помогая им обрести собственный звуковой образ.

Регулярные поэтические чтения в Тамбове, цикл вечеров «Изречения», прошедший в 1997 году в рамках инициированной Ларисой Березовчук «Мастерской просодики» (Санкт-Петербург, Фонтанный Дом), дополняют конспективную картину современного состояния звучащей поэзии. Весь этот материал еще требует осмысления. Необходима и критика «жанра». Как всегда в таких случаях бывает, сами инициаторы и несут «наказание» за собственную активность. Так, Л. Березовчук выступила с двумя статьями на тему поэтических чтений. В первом отклике на авторский вечер петербургского поэта Аркадия Драгомощенко в арт-центре «Борей» она пишет о несоответствии авторской декламации записи стихотворений: «...Авторская декламация невольно наводила на мысль о том, что сам А. Драгомощенко вовсе не стремился каким бы то ни было образом подчеркнуть особенности своих стихов как поэтической речи» [59]. Такой отказ от чтения как художественного акта критик объясняет правилами постмодернистской тусовки [60]. В обширном отклике на выступление в «Мастерской просодики» киевской поэтессы Леси Тышковской Л. Березовчук раскрывает в том числе и обоснование принципов «Мастерской», подходы к отбору поэтов. Здесь может участвовать любой поэт, «для которого приоритетен в образно-смысловом плане момент «чтения своих стихов, тщательная и специальная проработка интонационного, ритмического, темпового и даже тембрового рисунка в произнесении. ...Это единственный критерий для авторов. Правда, любой опытный поэт-просодист знает, как непросто ему соответствовать: поэзия письменной традиции не разработала специальных знаков для записи высотно-интонационного рисунка чтения, шире — всего комплекса приемов, связанных с речевой артикуляцией текста. Поиски в этом на-

правлении были одной из эстетических стратегий в «историческом авангарде», но они не сыграли определяющей роли в дальнейшем развитии поэзии. Это — один из уроков прошлого, который постоянно имеют в виду авторы, старающиеся избежать в своем творчестве шокирующих экспериментов: сегодня в этом есть что-то отчетливо люмпенское и творчески беспомощное» [61].

В связи с этим замечанием следует сказать, что поиски исторического авангарда «не сыграли определяющей роли» в силу разных причин, среди которых:

1) запрет на эксперимент, нараставший с 20-х годов, утвердившийся в 30-х и не снятый еще и сегодня;

2) вытекающая из первой — отход в сторону привычного существования поэзии (советский период после 20-х годов);

3) вытекающая из второй — реакция так называемой постмодернистской литературы на предшествующий период в целом, законы тусовки (писать некие стихи и кое-как их читать, делая вид, что это тебе глубоко безразлично);

4) и суммирующая причина — теоретические подходы 10–20-х годов шли с опережением не на годы, а на десятилетия, даже самые продвинутые из нас (имею в виду прежде всего практиков искусства) не давали себе труда заглянуть не только в Сабанеева и Малишевского, но и в Квятковского, который был рядом. Что ж, видимо, всему свое время...

Примечания и дополнения

0. Музыкально-поэтические теории в стиховедении имеют давнюю традицию в разных странах. Применительно к российской ситуации отметим важные работы А. Кубарева, который писал: «У древних стопа, у нас такт, понятия тождественные, разница только в названии оттого, что они били меру ногою, а мы рукою (*tactus ot tangere*)», и далее: «...Язык русский имеет свойство в высокой степени музыкальное и представляет совершеннейший образец тонической версификации», более того, именно «как предмет метрики, сначала имел влияние и на музыку народа» (Теория русского стихосложения. Сочинение Алексея Кубарева. М., 1837. С. 17, 27, 91). Д. Гинцбург в своей книге «О русском стихосложении» (Пг., 1915) отмечал, что стопа есть доля такта. Однако эти замечания почти всегда воспринимались негативно. Наиболее видные музыкально-поэтические теоретики XX века М.П. Малишевский и А.П. Квятковский, естественно, отмечают этих стиховедов как предтеч. К сожалению, не известно — заметили ли они одно любопытное, хотя, возможно, и курьезное предсказание.

В 1899 г. в Казани некто К.П. Шишкин издал 15-страничную книжку «Поэзия XX века», в которой писал о симметрии речи, волнообразном колебании слогов в слове, о слиянии волн, о слогаколебаниях. «Стопа — разделение, стопа — против музыкальной речи, тон — напротив» (с. 8). Объявляя новую эпоху «в русском и иностранном стихосложении», Шишкин писал, что «прежний метр уступает место метру-тону, которого давно желает поэзия...» (с. 15): «Метр-тон не мера, но тон (или тоны), падающий на известное число слогов...» (с. 8). В 1912 г. этот «предвосхититель» метротоники выпустил еще одну книжечку — «Основные законы словописи», на этот раз в Чистополе, которая в общем повторила предыдущую. Принципиально новой была лишь одна замечательная фраза:

«...Нужно не читать стих, а петь — или, вернее, пить сердцем его мелодию с чувством знатока, как пьют драгоценные напитки» (с. 10), красавость слога искупается здесь «базисными» (для последующего) словами: «петь», «мелодия», «знатока».

1. *Кушнер Б.* О звуковой стороне поэтической речи // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 48. Кушнер Борис Анисимович (1888–1937) — поэт, прозаик, публицист футуристического направления, занимался также теорией.

2. Там же. С. 43.

3. *Кушнер Б.* Сонирующие аккорды // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. II. С. 80.

4. *Платов Ф.* Гамма гласных // 2-й сборник «Центрифуги». М.: Центрифуга, 1916.

Платов Федор Федорович (1895–1967) — поэт, художник, участник группы «Центрифуга». В 1915–1916 гг. выпустил три книги стихов, затем исчезает из литературы. А.П. Квятковский в своем «Тактометре» оценил попытку платовского теоретизирования как неудовлетворительную, не дающую представления о том, как можно строить стихи согласно этой теории.

«Гамма гласных» была перепечатана в 1988 г. в сборнике К. Кузьминского, Д. Янечека, А. Очеретянского «Забытый авангард» (Wien). С. 71–77.

Стихи впервые перепечатаны в: А. Очеретянский, Д. Янечек. Антология авангардной эпохи. Россия. Первая треть XX столетия (поэзия). Н.-Й.-С.-Пб, 1995. С. 226–230.

5. *Божидар.* Распевочное единство / Ред., предисл., и коммент. С. Боброва. М., 1916. Божидар (Гордеев Богдан Петрович, 1894–1914) — поэт и теоретик футуристического направления. Его оригинальное творчество до сих пор полностью не открыто. Бобров Сергей Павлович (1889–1971) — поэт, организатор группы «Центрифуга», стиховед, прозаик.

Стр. «Распевочного единства» и предисловия к нему указ. в тексте.

6. См.: 2-й сборник «Центрифуги». М., 1916. С. 59. Цитата из Боброва там же. С. 94.

7. К настоящему времени вышло немало работ о соотношениях музыки и слова в творчестве Андрея Белого (главным образом за рубежом). Значительным вкладом в исследование этой темы явилась работа российского музыковеда Ларисы Гервер «Андрей Белый — композитор языка» («Музыкальная академия». 1994. № 3. С. 102–112, здесь же литература вопроса), в которой вскрыто все многообразие музыкального мира поэта и теоретика. Особенно важны наблюдения исследователя над соотношением музыкальной формы с искусством слова, выявление музыкальных структур в произведениях Белого. Л. Гервер убедительно доказывает, что «музыкальное» в творчестве Белого было не только и не столько метафорикой, сколько знанием искусства музыки на профессиональном уровне. В частности, это показано на сопоставлении теоретических разработок Белого с теорией контрапункта композитора Танеева (с. 106–107). (См. также: *Гервер Л.* Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1994. № 4/5. С. 192–196.

8. *Гервер Л.* Музыкальная культура Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М.: Гилея, 1996. С. 220.

9. Там же. С. 224. Л.А. Гервер опубликовала ряд работ на эту тему. Суммирующая работа: *Гервер Л.А.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) М.: Индрик, 2001.

10. *Сабанев Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. Указание страниц по этой книге в тексте.

Сабанев Леонид Леонидович (1881–1968) — музыковед, музыкальный критик, композитор. Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано П.А. Шлецера, математический факультет и факультет естествознания Московского университета. С 1921 года — член правления Государственной академии художественных наук (ГАХН). С 1926 года в эмиграции. Умер во Франции. В 10-е годы — один из активных деятелей музыкального авангарда (умеренного крыла), автор теории ульт-

рахроматизма (Подробнее см.: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996. Глава «Новаторское движение в музыке». С. 272–290).

На книгу «Музыка речи» откликнулся Б.М. Эйхенбаум. В короткой рецензии (Русский современник. 1924. № 4. С. 257–259) он писал, что «книга вызывает недоумение и досаду» (с. 257): «Музыка может пригодиться для изучения стиха, но совсем не в том направлении, какое взято в этой книге» (с. 259). Автор рецензии не уточняет направления и даже говорит о том, что «самый вопрос потерял значительную долю своей остроты» (с. 258). На самом деле острота вопроса не терялась все 20-е годы и не снята по сей день.

11. *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. М.: Сфера, 1997. С. 21.

12. Н.И. Жинкин отмечает, что «удлинение произнесения речевого звука сверх определенной речевой нормы приводит к изменению спектра звука» (*Жинкин Н.И.* Механизмы речи. М.: Изд-во Акад. Пед. Наук., 1958. С. 86).

13. Эта теория предполагала расширение звукоряда до 53 ступеней и более. См. указ. раб. А. Крусанова. С. 283–285.

14. Примеры такого рода содержатся, например, в кн.: *Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М.: Музыка, 1989; *Гончаренко С.С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.

15. Крупнейший русский фонетист М.В. Панов сочувственно ссылается на книгу Сабанеева, называя «существенным» его замечание о сходстве и различиях между звуками. *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика: Учебник для университетов. М.: Высш. шк., 1979. С. 161, примечание.

Интересно, что в том же 1923 г., когда вышла книга Сабанеева, выходит книга А.В. Артюшкова «Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха», в которой он выстраивает ряды звуковых значений, настаивая на слуховой произносительной норме. В том числе он писал о «борьбе» глухих и звонких фрикативных в стихотворении Лермонтова «Первое января» и о том, что «борьба согласных соответствует психологической борьбе внутри стихотворения» (с. 38).

16. См., напр.: *Морозов В.П.* Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977.

17. Проблемами речевой интонации активно занимаются лингвисты (см. особенно работы Е.А. Брызгуновой), однако с изучением интонации художественных текстов дело обстоит просто, что констатируют, например, В.П. Григорьев — в статье «Интонация» (*Литературный энциклопедический словарь.* М., 1987. С. 129) и М.А. Гаспаров в статье «Мелодика стиха»: «Как и другие явления интонационного строения стиха, мелодика стиха — область, еще недостаточно исследованная» (там же. С. 216);

18. См. указ. раб. Л.А. Гервер.

19. Михаил Петрович Малишевский род. в 1896 г. в Ельце, дату смерти установить не удалось. В 1918 г. окончил четыре курса юридического факультета Московского университета. Литературой занимается с 1913 г. С 1920 г. — научной деятельностью. В 1921 г. преподавал в 1-м литтехникуме. С того же года преподает стихологию в Высшем Литературно-Художественном институте им. В. Брюсова (ВЛХИ), где одновременно проходит по документам как студент. «Прекратил работу вследствие изменения учебного плана на 1924–1925 академический год, не предусматривающего его курс» (РГАЛИ. Ф. 0595. Оп. 1. Ед. хр. 82).

Во время преподавания во ВЛХИ был командирован в Государственную консерваторию «для ознакомления с некоторыми курсами (теорией и практикой) музыкальных наук, каковы гармония, контрапункт, композиция, оркестровка, находящихся в связи с читаемым им курсом общей стихологии» (там же).

В 1926–1927 гг. во время обучения в аспирантуре в Государственной академии художественных наук (ГАХН) получил подготовку по элементарной теории музыки у музыкального инструктора и композитора И.П. Шишова.

Помимо научных занятий Малишевский писал стихи (но почти не печатался) и выступал как критик (тоже не очень часто). Известна его весьма нелицеприятная рецензия на книгу Л. Тимофеева «Проблемы стиховедения» (М., 1931) в журнале «Земля советская» (1932. Кн. 6. С. 113–114). Интересные замечания, высказанные в рецензии, увы, смазываются общим проработочным тоном.

20. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 37.

21. Там же.

22. Там же.

23. Там же.

24. Краткий отрицательный отзыв на книгу Малишевского написал Георгий Шенгели, назвав его систему «голой схематикой»: Печать и революция, 1925, книга восьмая, декабрь. С. 242. Вл. Пяст в своей книге «Современное стиховедение» (Л., 1931) сочувственно ссылается на диссертацию Малишевского, но не упоминает книгу. Вслед за ним он отделяет стиховедение от литературоведения.

25. В 60-х годах Малишевского упоминает в своих работах А. Квятковский. М.А. Гаспаров, анализируя «Тактометр» Квятковского и сравнивая его с теорией стиха, разработанной на немецком материале А. Хойслером, писал: «Генетически важнее сходство теории Квятковского с незадолго до того изложенной «метротонической» теорией Малишевского, фантастически странной и сложной» (*Гаспаров М.А. Современный русский стих, метрика и ритмика*. М.: Наука, 1974. С. 292).

Б.П. Гончаров в книге «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» (М.: Наука, 1973) упоминает Малишевского отрицательно. Но зато немецкий исследователь Р.-Г. Грюбель в своей обширной монографии, посвященной русскому конструктивизму, касаясь некоторых вопросов музыкальной основы стихосложения, пишет о работе Малишевского, что в ней демонстрируется преструктуралистское понимание метрики и звучания — метрика и эвфония выступают как составляющие метрической или звуковой системы (*Grübel R.-G. Russischer Konstruktivismus*. Wiesbaden, 1981 (Opera Slavica/ Neue Folge: Band 1. S.198, Fusnote 290).

В этой книге Грюбель затрагивает также теорию Квятковского, поиски Сельвинского и др. конструктивистов: S. 193–204.

26. *Малишевский М.П.* Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междязыкой стихологии. Часть 1. Метрика. М.: Изд. автора, 1925. Страницы по этому изданию указаны в тексте.

27. Квятковский Александр Павлович (1888–1968) — теоретик литературы и поэт, входил в группу конструктивистов.

28. Квятковский А. Тактометр (опыт теории стиха музыкального счета) // Бизнес. М., 1929. Цит. по републикации: Кузьминский К., Янецек Д., Очеретянский А. Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия / Сб. справочных и теоретических материалов, Wien, [1988]. С. 262–321. Стр. указаны в тексте.

29. *Пяст Вл.* Современное стиховедение. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. С. 68.

30. *Шенгели Г.* Техника стиха. Практическое стиховедение. М.: Совет. писатель, 1940. С. 107.

31. Там же. С. 110.

32. Цит. по: *Сельвинский И.* Я буду говорить о стихах. Статьи. Воспоминания. «Студия стиха» / Сост. Ал. Михайлов. М.: Совет. писатель, 1973. С. 404.

33. *Квятковский А.* Русское стихосложение // Русская литература, 1960. № 1. С. 96.

34. Там же. С.97.

35. Там же.

36. Там же. С. 103.

37. См. дискуссию, состоявшуюся на страницах львовского сборника «Вопросы русской литературы» в 1969–1971 гг., в которой приняли участие С.И. Цетляк, М.А. Пейсахович, В.Е. Федорищев, И.Б. Роднянская, а также отклики К.Л. Зелинского и В.Е. Холшевникова в «Вопросах литературы» (1968, № 1).

38. *Квятковский А.* Ритмология русского стиха. Рукопись. С. 33. Благодарю И.Б. Роднянскую, любезно ознакомившую меня с машинописью труда А.П. Квятковского.

39. *Гаспаров М.А.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 294.

40. См. главы 7 и 8 в названной книге.

41. Указ. соч. С. 297.

42. Там же. С. 298.

43. Там же. С. 305.

44. Так, еще в 1917 г. Владимир Борисович Шкловский (брат Виктора Шкловского) опубликовал изложение теории немецкого исследователя Зиверса (в тогдашней транскрипции Сиверс). См. *Шкловский В.Б.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1911. Вып. II. С. 87–94. Имеется в виду: *Sievers E.* Rytmsch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

Работы Зиверса, Зарана, Теннера, Райнхарда и др. исследователей активно обсуждались Эйхенбаумом, Тыняновым, Жирмунским, Всеволодским-Гернгроссом. С.И. Бернштейн и Б.М. Эйхенбаум по поручению Института живого слова составляли иностранную библиографию по вопросам интонации и мелодики стиха. «Материалы к библиографии» были опубликованы в кн. В. Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации» (Пб., 1922. С. 107–110).

Я не касаюсь здесь книги Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (Пг., 1922), пространной рецензии на нее В.М. Жирмунского «Мелодика стиха» («Мысль». Пг., 1922. № 3) и книги Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924), поскольку эти очень важные до сих пор работы переиздавались в 60–90-е годы и многократно обсуждались в научной литературе (см., напр.: *Невзглядова Е.В.* Мелодика стиха (на материале русской лирической поэзии. Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1974; *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996, глава «Структура стиха: звук и значение». С.211–228).

45. См., например: *Волконский С.* Выразительное слово. СПб., 1913; *Острогорский В.* Выразительное чтение. М., 1916; *Чернышев В.* Азбука выразительного чтения. СПб., 1918; *Сережников В.* Искусство художественного слова. Вып. 1. Музыка слова. М.-Пг., 1923; *Чичерин А.В.* Литература как искусство слова. М., 1926, а также уже названную книгу В. Всеволодского и ряд публикаций С. Бернштейна, С. Выше-славцевой, Н. Коварского.

46. *Всеволодский-Гернгросс В.* Теория русской речевой интонации. Пб., 1922. С. 5.

47. Там же. С.104.

48. *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Сб-ки Русская речь. Новая серия. Л., 1927, Вып. 1. С. 41. Вклад С.И. Бернштейна в разработку теории русского звучащего стиха бесспорно весьма значителен. Вполне естественны отдельные противоречия, которые содержатся в его первопроходческих работах. Например, в работе «Эстетические предпосылки теории декламации» (Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Сб. статей. Л., 1927. С. 25–44) он пишет: «К числу фонетических факторов

материала, весьма существенных в декламационном произведении, кроме мелодики и качественного состава звуков надо отнести тембр и регистр (тесситуру) голоса и темпоральные моменты.

Согласно гипотезе *Jos. Rutz'*а тембр голоса заложен в тексте стихотворения и произвольно воспроизводится всяким достаточно чутким чтецом» (С. 33). Но в другом месте статьи он делает следующее примечание: «Попытки вычитать из текста стихотворения эмпирическую мелодiku и тембр голоса представляются мало убедительными. Может быть в большей мере обусловлен структурой произведения декламационный темп. Исследование этого вопроса, во всяком случае, представило бы значительный интерес» (С. 36). Зыбкость самого «предмета» исследования («материал поэзии по природе своей нематериален». — С. Бернштейн. С. 31) побуждает двигаться в поиске точных обоснований ошущью. И здесь нельзя не отметить смелость Сабанеева, Малишевского, Квятковского, пытавшихся поставить более точные определители, хотя бы на основе другого искусства.

49. Жуковский Д.Д. Из книги «Элементы слова» // Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 46–54.

50. Там же. С. 51.

51. См.: *Шопен Анри*. Без границ. Между поэзией и музыкой // Перев. С. Михайлова // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. 1996. С. 120–141.; *Даттон Пол*. Художник, удивляющий себя / Перев. А. Морозовой // Там же. С. 151–158.

Наиболее полное представление об истории и современном состоянии саунд-поэзии дает книга: Ното sonorus. Международная антология саунд-поэзии / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград, 2001.

52. О преобразовании стихового материала в авторской песне см.:

Бирюкова С.С. Спасите наши души... Окуджава, Высоцкий, бард-рок. Тамбов, 1990.

53. Некоторые положения пособия остались актуальными до сих пор. Книга была переиздана в 1988 г.

54. *Шервинский С.В.* Ритм и смысл. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 5.

55. Там же. С. 6.

56. *Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы М.: Наука, 1973. С. 5.

57. Там же. С. 29–30.

58. См.: *Бирюкова С.* О музыкально-поэтических теориях 1910–1920-х годов // Экспериментальная поэзия... С. 54–59;

Она же. А. Туфанов — теоретик «фонической музыки» // Поэтика русского авангарда. Тамбов. «Кредо» 1993. № 3–4. С. 31–32; *Бирюкова С.С.*, *Бирюков С.Е.* Проективные теории русского авангарда: музыкально-поэтический аспект // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. С. 122–128; *Бирюков С.Е.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 206–209. Он же: Року укор. Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003. С. 337–344.

59. *Березовчук Л.* Утомленные «Бореєм» // Литературная жизнь Санкт-Петербурга, 1997. Вып. 2-й. С.

60. Там же. С.

61. *Березовчук Л.* Поэзия на чужих территориях // Литературная жизнь Санкт-Петербурга, 1997. Вып. 3-й.