Научное приложение. Вып. CXXXV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН

Живое слово

логос — голос — движение — жест

Сборник статей и материалов

Москва
Новое литературное обозрение
2015

УДК 808.55
ББК 85.330,76
Ж67

Научное приложение. Вып. CXXXV

Издание подготовлено в рамках гранта президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» (рук. В.З. Демьянков) и гранта РГНФ № 11-34-00344а2 (рук. В.В. Фещенко) «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики».

Составитель и ответственный редактор
В.В. Фещенко

Редакционная коллегия:
А.М. Айламазьян, В.В. Аристов,
Е.М. Князева, И.Е. Сироткина

Ж67 **Живое слово: логос — голос — движение — жест:** Сборник статей и материалов / Сост., отв. ред. В.В. Фещенко; ред. кол. А.М. Айламазьян, В.В. Аристов, Е.М. Князева, И.Е. Сироткина. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 480 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0287-8

В сборнике публикуются материалы конференции, посвященной «живому слову» в различных областях культуры и творчества. Авторы статей — исследователи и практики живого слова: лингвисты, поэты, исполнители и собиратели звуковой поэзии, специалисты по выразительному чтению и движению, театроведы, психологи, музыковеды, историки науки. Сборник охватывает широкий круг тем — от глоссолалии и звуковой поэзии до выразительного движения и биомеханики экспрессивного жеста, от теорий музыкальной и речевой интонации до исследований пластического в слове, от перформативности высказывания до театральной антропологии и психологии игры актера. Тем не менее у проблематики материалов есть свой центр: вопрос о том, *что именно делает слово живым*, что превращает застывшее, зафиксированное на бумаге слово в эмоциональный акт, личностное событие, жизненный поступок и творческий эксперимент.

В оформлении обложки использованы фрагменты росписи Кносского дворца. Остров Крит. XV век до н.э.

УДК 808.55
ББК 85.330,76

© Авторы, 2015
© В.В. Фещенко, составление, 2015
© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2015

ПОЧЕМУ СЛОВО ЖИВОЕ?
(О проведенной конференции и этом сборнике)

И.Е. Сироткина, В.В. Фещенко
Москва

Задолго до Жан-Франсуа Лиотара, против «терроризма письма» выступил античник Фаддей Францевич Зелинский: «…чем большие успехи делала централизация новой Европы в бюрократических началах, тем более письмо торжествовало победу над речью. Своего апогея это движение достигло в XVIII веке, этой классической эпохе приказов и памфлетов; кто бы тогда, оглядываясь на прошлое, пожелал вкратце охарактеризовать развитие орудий передачи мыслей и чувств, тот мог бы это сделать в следующей формуле: слово убило жест, письмо убило слово» [Зелинский, 2010]. Оживить бюрократизированное слово, считал Зелинский, можно воссоздав его связь с жестом и звуком — воскресив ораторское искусство и театр, неотъемлемой частью которых слово было в античности. Вернуть слову его перформативность, его связь с говорящим стало задачей не только «третьего ренессанса», о котором на рубеже XIX и XX веков мечтал Зелинский, но и сутью художественного и жизнетворческого эксперимента авангарда. (Что — заметим в скобках — говорит не столько о скрытой традиционности авангарда, сколько о проспективном — «авангардном» — характере того возрождения античности, о котором мечтали на заре XX века.)

Провозглашенное Виктором Шкловским в 1914 году «воскрешение слова» вовсю совершалось в стенах учреждений, и прежде всего — в Институте живого слова, основанном в Петрограде театральным деятелем В.Н. Всеволодским-Гернгроссом при участии Зелинского, Луначарского и многих других. Конференция, организованная совместно Институтом языкознания РАН и Факультетом психологии МГУ имени М.В. Ломоносова, задумывалась как попытка сегодняшнего междисциплинарного комментария к этому уникальному

проекту и, вместе с тем, как проект «воскрешения» интереса к «живому слову» в актуальной мультимедийной творческой практике наших дней. Состоявшаяся конференция собрала исследователей, теоретиков и практиков живого слова и живого движения: лингвистов, поэтов и исполнителей звуковой поэзии, специалистов по сценическому движению, театроведов, музыковедов, психологов, философов и историков науки. Центральный вопрос, объединивший участников, был поставлен так: *что именно делает слово и движение живым*, что превращает застывшее, зафиксированное на бумаге слово в эмоциональный акт или автоматизированное, механическое движение — в личностное действие, поступок?

В самые тяжелые годы — с 1918-го по 1924-й — Институт живого слова привлек (как своими идеями, так и пайками) целый сонм имен и талантов — от медика-ларинголога Богданова-Березовского и логопеда Фельдберга до поэта Николая Гумилева и оперной певицы Жеребцовой-Андреевой [Шатаева, 1999; Вассена, 2007; Ivanova, 2008]. Шкловский читал там курс «Теория сюжета», Питирим Сорокин — «Социологию», пластику преподавали актриса Мусина-Озаровская и студия «Гептахор». Здесь прозвучали доклады С.И. Бернштейна «Голос Блока», «О камерной декламации (к вопросу о декламации поэтов)» Б.М. Эйхенбаума, «Мера стиха» и «Проблемы стихотворного ритма» Б.В. Томашевского, «Русская ода как декламационный жанр» Ю.Н. Тынянова, «Слово как символ» А.А. Мейера и «Искусство сказа в русском народе» В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Под руководством последнего в стенах Института живого слова зарождалась деятельность новаторского «Государственного экспериментального театра». Это лишь немногое, чем занимались в этом уникальном не только для своего времени учебно-научном заведении. Институт задумывался и развивался как «творческая лаборатория», в которой актеры и лекторы, поэты и студенты участвовали на равных правах в едином интеллектуальном движении, в попытке вернуть слову его действенную силу (как выразился А. Луначарский в речи на открытии Института, «нужно вернуть человеку его живое слово»).

Первый раздел сборника составляют статьи, написанные на историческом материале, и публикации, посвященные

деятельности С.И. Бернштейна, а также работе Института живого слова и родственных ему учреждений.

Наверное, самый материальный след деятельности Института — записи голосов поэтов, которые в 1920-х годах делал Сергей Игнатьевич Бернштейн. Только благодаря им мы можем услышать, как читали свои стихи Блок, Есенин, Маяковский и другие. В 1920 году Бернштейн основал Кабинет изучения художественной речи (КИХР), где на протяжении многих лет записывал на восковые валики чтение около сотни поэтов–современников. В 2012 году отмечалось 120-летие легендарного основателя фонетического кабинета. Раздел предваряется стихотворением современного поэта *Сергея Бирюкова* в честь Бернштейна и открывается статьями, посвященными этому замечательному лингвисту и созданной им теории декламации.

Основываясь на материалах семейного архива и личных воспоминаниях, литературовед *Софья Богатырева*, племянница С.И. Бернштейна, сообщает малоизвестные факты его биографии и повествует о трагических обстоятельствах, сыгравших, по ее мнению, решающую роль в формировании его характера. Автор касается возникновения ОПОЯЗа и взаимоотношений между его основателями, а также пишет о драматической судьбе уникальной коллекции записей, отнятой у ее создателя и в результате частично погибшей. Начав научную деятельность на излете Серебряного века, в пору безвременья Бернштейн сосредоточил силы на педагогической работе. Он хотел «пронести через все потрясения, и личные и общие» идеи и идеалы, созданные эпохой расцвета гуманитарной науки, и передать их если не современникам, «то через их головы потомкам». Своими воспоминаниями о педагогической деятельности профессора Бернштейна в трудные послевоенные годы делится и его прямая ученица — *Софья Корчикова*.

С.И. Бернштейн не только сохранил для нас голоса поэтов; много лет он работал над созданием теории декламации, проводя фундаментальное различие между декламационным и поэтическим искусством. *Виталий Шмидт* анализирует создание этой теории и ее основные моменты. С помощью фонографических записей стихотворений в авторском исполнении Бернштейн детально анализировал тембр и высоту голоса, акцентное построение и паузальное членение про-

износимого текста в их взаимодействии с синтаксической и семантической структурой текста. Этот анализ позволил ему выявить «связанную» и «свободную» декламационные манеры поэтов и показать, как художественное исполнение материализует стихотворный текст, внося при этом в его эстетическое построение недостающие элементы. В результате, по мнению автора, Бернштейн пришел к выводу о не заложенном в поэтическом произведении «законе исполнения», — выводу, который поставил под сомнение тезис многих российских и европейских ученых об имманентных качествах стиха.

Валерий Золотухин в своей статье напоминает, что стимулом и контекстом для работ С.И. Бернштейна служил театр. Кабинет изучения художественной речи, созданный Бернштейном в Институте истории искусств, продолжил работу по изучению декламации театральной, которую в России вели люди театра, Ю.Э. Озаровский и его ученик Всеволодский-Гернгросс — в Петербурге, В.К. Сережников — в Москве. Отталкиваясь от театра, они работали над созданием науки о декламации, и о серьезности их намерений свидетельствуют как многочисленные учебники и компендиумы с упражнениями по дикции, так и теоретические работы.

К работам, посвященным непосредственно С.И. Бернштейну, примыкают статьи о других разработках в этой области. *Крейг Брандист* раскрывает политическую подоплеку изучения декламации в послереволюционной России. По мнению автора, одним из важнейших мотивов для изучения «живого слова» была роль, которую отводили ораторскому искусству в организации демократии. Исегория — так в Древней Греции называлось равное право на публичную речь. Поставив задачу научить людей публичной речи, государство поддержало и соответствующие институты: нарком Луначарский говорил о необходимости этого искусства речи на открытии Института живого слова в Петрограде, и Государственного института декламации в Москве. Но от публичной речи до агитации — один шаг: не прошло и двух лет, как этот последний превратился в Институт агитации им. Володарского. Революционные агитаторы — в том числе, Ленин — действовали, главным образом, «живым», т.е. ораторским, словом — будь оно устное или письменное.

Обсуждение того, как наука о декламации создавалась на основе театральной практики, с одной стороны, и новых подходов в филологии, с другой, продолжает *Екатерина Чоун*. Ее статья посвящена вопросу о соотношении индивидуального творческого начала и прескриптивизма в теории публичной речи в 1910–1920-х годах. Автор сопоставляет взгляды Лейпцигской школы Ohrenphilologie, а также учения Оттмара Рутца, в свое время заметно повлиявшие на формирование концептуальных основ предреволюционной риторики, со взглядами ранних советских теоретиков сценического искусства, построивших своеобразную феноменологическую модель слова на основе адаптированных лейпцигских штудий и собственного опыта театральной практики. Помимо общефонетической, грамматической и семантической формы, слово получало и форму экспрессивную (передаваемую различными просодическими произносительными оттенками), позже подробно описанную Г.Г. Шпетом в работе «Внутренняя форма слова». Экспрессивная форма, как известно, была выделена в качестве важнейшего элемента, превращающего слово в собственно живой, субъективно пережитый материал, соединяющий язык с его носителем. По наблюдению автора, именно подробное описание и массовое обучение владению этими формами в ранний постреволюционный период, последовавшее за призывом к возрождению живого слова, парадоксальным образом привело их чрезмерной частотности, типизации и прочном закреплении в языке, оставив при этом весьма ограниченное место для собственно живой, индивидуальной экспрессии (что также с сожалением отмечал Шпет).

Крейг Брандист и *Екатерина Чоун* публикуют далее архивный документ эпохи «живословцев» — речь московского теоретика искусства декламации В.К. Сережникова, представленную на общем собрании Государственного института слова в Москве в честь празднования его первой годовщины в 1920 г. Протокол его выступления повествует об истории и деятельности Института, описывая его начало в предреволюционный период, под названием «Первых Московских Курсов Дикции и Декламации» в 1913 г. и его последующее развитие.

Раздел продолжают две статьи, посвященные непосредственно Институту живого слова и той роли, которую играли в нем театральные интересы его директора, В.Н. Всеволодского-

Гернгросса. *Филипп Дворник* пишет об истории Экспериментального театра, родившегося в стенах Института живого слова. Круг театральных экспериментов Всеволодского-Гернгросса не ограничивался рамками декламации, охватывая и технику актерской игры, конструкцию зрительного зала, выстраивание новых отношений между актерами и публикой и создание спектаклей на основе научных исследований. Автор анализирует взгляды Всеволодского-Гернгросса на речевую интонацию, его работу в области реконструкции обрядов и идеи о хоровой декламации, сопоставляя это с обучением актерскому искусству в Институте живого слова и постановками Экспериментального театра.

Человеком, пробудившим интерес Всеволодского-Гернгросса к теории и практике декламации, был Ю.Э. Озаровский — театральный актер и автор книги «Музыка живого слова» (1914). Об этом напоминает в своей статье *Ирина Сироткина*. Своей целью Озаровский, как и другие художники Серебряного века, считал синтез искусств — возвращение к синкретическому единству мусических искусств, как они практиковались в античности. Поэтому он, а за ним и Всеволодский-Гернгросс, относили художественное чтение к искусствам «музыкально-пластическим». В Институте живого слова были введены обязательные занятия сценическим движением, ритмикой и пластикой: жена Озаровского, Д.М. Мусина, преподавала «пластическую выразительность по Дельсарту», а «студия Гептахор» — «пляску и танцы». И Озаровский, и «живословцы», и Андрей Белый — все они сходились на том, что логос и музыка слова не противостоят друг другу: смысл «живого слова» формируется звучанием, музыкой, интонацией и жестом. Смысл-логос возникает из той стихии, которая «и музыка, и слово», и — движение. Возможно, наибольшее достижение Института живого слова как теоретического проекта — демонстрация того, что слово это — столь же λόγος, сколь и μουσική.

Близкой к теориям, которые разрабатывали создатели Института живого слова, была концепция «живого слова», предложенная в те же годы Андреем Белым. Хотя водораздел между словом «живым» и «мертвым» у него не совпадает с делением на слово письменное и устное, Белый акцентирует значение звука в жизни слова. *Дмитрий Торшилов* обращает

внимание на то, что «живое слово» понималось Белым как «слово, не отделенное от автора, от субъекта высказывания» и воссоздает емкое и точное определение Белым живого слова как такого, которое не распалось на звук и термин, образ и смысл, тело и душу. Согласно Белому, философ-неокантианец и поэт-«заумник» — две крайности в отношении к слову, которые сам он пытается соединить. Автор статьи анализирует беловскую «теорию слова живого» в том виде, в каком она отразилась в знаменитых посвященных Белому стихотворениях Осипа Мандельштама. *Елена Глухова* и *Дмитрий Торшилов* замыкают раздел публикацией архивного источника — наброска лекции Андрея Белого о теории художественного слова, прочтенной им в Пролеткульте в 1919 г. на тему «Творчество речи».

Второй раздел сборника представляет ***современные, самые разнообразные, подходы к исследованиям и практике «живого слова»***.

Изучение слова звучащего по-прежнему начинается с практических вопросов его сохранения, записи и консервации. О Звуковом архиве, созданном при кафедре Истории русской литературы СПбГУ, об истории его создания и принципах организации рассказывает *Юлия Валиева*. В этой коллекции представлено авторское чтение более 90 петербургских поэтов разных поколений, в том числе авторов, ныне живущих в других городах и за рубежом. Большая часть аудиоматериала записана Ю. Валиевой в 2009–2010 гг. Собрание содержит также архивные материалы авторского чтения 1960–1980-х гг. из частных архивов Л. Аронзона, Н. Симоновского, Б. Тайгина, В. Ширали и других. На базе этой коллекции совсем недавно была издана антология «Лица петербургской поэзии: 1950–1990».

Работа *Елены Князевой* — хороший пример того, как такого рода коллекции могут быть использованы в научных целях. Автор представляет итоги исследования особенностей ритмики звучащего стихотворного текста на материале русской силлабо-тонической поэзии XX–XXI веков. Проанализировав более семисот записей авторского исполнения стихов из собраний Л. Шилова, П. Крючкова, Ю. Валиевой, автор делает вывод, что ритмика звучащего стихотворного текста в автор-

ском исполнении меняется в сравнении с ритмикой печатного текста. Она называет шесть параметров, с помощью которых можно описывать эти ритмические изменения, и постулирует существование свойственного поэту индивидуального исполнительского ритма. Ее исследование еще раз подтверждает теоретическое положение С.И. Бернштейна о несводимости звучащего стиха к тексту и открывает новые возможности для интерпретации «закона исполнения», — а именно его индивидуальное измерение.

Тему «звучащее слово и техника» развивает *Наталия Азарова*. По ее мнению, для современной поэзии (и, в особенности, жанра так называемой сонорной, или sound-поэзии) характерно не декламативное, или театральное, исполнение, а, напротив, подчеркнуто нейтральное, отстраненное — например, такое, как звучание искусственно синтезированного человеческого голоса.

О московском концептуализме 1980-х годов, в частности перформансах группы «Коллективные действия», пишет *Денис Иоффе*. В центре его внимания находится взаимодействие двух «текстов» — сонористического и вербального, которые, по мнению автора, образуют «звуковой коллаж» из шумов, «конкретных» звуков, свиста, речевой фонации участников и зрителей перформанса, а также «музыкальной капельницы» и «музыкального молчания». Исследователь из Бельгии соотносит концептуальные перформансы московских концептуалистов с традицией «музыки абсурда», с одной стороны, и саунд-поэзии, с другой. Активный участник саунд-движения в современной поэзии *Сергей Бирюков* продолжает тему рассказом-отчетом о проведенном им мастер-классе по звучащему стиху в рамках проведенной конференции и о необходимости учреждения лаборатории живого слова, объединяющей поэтов и исследователей живой речи.

Владимир Аристов ставит вопрос о поэтическом переводе, сохраняющем все оттенки «живого слова». Зафиксировав проблему, с которой сталкивается переводчик, — несомненное различие поэтического выражения одних и тех же комбинаций слов на разных языках (как в гипотезе Сепира-Уорфа о лингвистической относительности), автор, тем не менее, показывает, что в поэтическом произведении имеются некие

инварианты внутренней экспрессии. Хороший перевод воссоздает не только семантику стиха, но и эти экстралингвистические инварианты, что Аристов демонстрирует на примере переводов отрывков его собственных стихотворений на различные языки.

Третий раздел сборника посвящен ***взаимоотношению слова письменного и устного в литературе, театре, традиционных культурах и духовном опыте***.

Раздел открывает реминисценция швейцарского профессора *Петера Брангра* о Тургеневе как чтеце-исполнителе. Собрав все известные упоминания о выступлениях на литературных вечерах и в частном кругу, автор реконструирует его манеру чтения. На основе того, что Тургенев стремился рассказывать и «всегда обращался к слушателю», П. Бранг делает вывод о важности устного, звучащего слова для апробации художественного текста. Анализируя также сцены чтения вслух в романах и повестях Тургенева, автор комментирует их место в сюжете и композиции произведений.

Интересный подход к теме предлагает *Екатерина Вельмезова*: она приводит эпизод из романа А.И. Солженицына «В круге первом» об исследованиях «живых голосов» (например, распознавание голосов по телефону), которые ведутся в одной сталинской шарашке. Исследовательница останавливается на вопросе, в какой степени представленные в романе фонетические исследования и их результаты соответствуют занятиям и достижениям советских лингвистов и инженеров описываемого времени — конца 40-х годов прошлого века (изучение речи с помощью спектрального анализа, визуализация звука и т.д.).

Эвелина Дейнека обращается к теории «устности» недавно ушедшего от нас французского философа Анри Мешонника. «Устность» понимается как особый дискурсивный модус, при котором в процессе высказывания в тексте (письменном или устном) не возникает противоречия между «делаемым» и «говоримым» с использованием заложенных в системе данного языка экспрессивных средств. Такой дискурсивный модус Мешонник считает «поэтическим», лишенным «шизофрении знака», пребывающего в постоянном раздвоении на «означающее» и «означаемое». Именно этот модус должен,

по его мнению, применяться при литературных переводах, в частности, таких фундаментальных текстов, как Библия. Практической демонстрацией теории Мешонника служит его собственная поэзия, выполненные им переводы ветхозаветных текстов, а также методы ритмологического анализа, которые он применял с целью исследования художественных, философских, социально-политических и публицистических дискурсов.

Вопрос об «устности» живого слова обсуждает *Светлана Бочавер* в статье, которая так и называется: «Театральное слово — письменное или устное?» Пьеса соединяет то и другое: она создается как письменный текст, предназначенный для дальнейшего произнесения. По мнению автора, нельзя классифицировать пьесы ни как письменные тексты с элементами устного, ни как устные с элементами письменных, поскольку есть одинаково веские причины отнести их к обоим модусам дискурса. Этот вывод перекликается с тезисом С.И. Бернштейна о том, что исполненное произведение не выводимо из текста — есть особый, не имманентный тексту «закон исполнения» (или, добавим мы, законы), по которому и живут и ораторская речь, и пьеса, предназначенная для материализации в театре.

О сложной диалектике живого слова и визуального образа в экспозиционном пространстве современного искусства рассказывает очерк харьковского искусствоведа *Олега Ковалля*. Согласно его рассуждениям, посредствующая роль живой речи на художественной выставке современного визуального искусства состоит в том, чтобы согласовать образную перцепцию и языковое выражение о ней.

В двух последующих статьях обсуждается роль живого слова в современных конфессиональных культурах. *Валентина Постовалова* обращается к концепции имени как животворящей силы в мистико-аскетическом опыте православия. Имя Божие воспринимается в исихазме как живое, поскольку оно принадлежит Самому Богу — «Источнику жизни» и поскольку оно обладает способностью оживотворять (оживлять) всех молитвенно обращающихся к Богу — Господу Иисусу Христу. Отмечается, что идея «живого» применительно к слову и имени в молитвенной практике исихазма

не связана с идеей звучащей речи, ведь устное произнесение в молитве — лишь один из этапов «умного делания». Иначе обстоит дело в традиционных народных верованиях. Как показывает *Серафима Никитина* на примере русского народного протестантизма, слово «становится живым, когда оно рождает действие и подвергается какому-то действию, когда оно звучит и когда оно услышано, т.е. когда оно неразрывно связано с человеком. А это может быть тогда, когда слово устное». В конфессиональной культуре молокан, на которой останавливается исследовательница, устная традиция является доминирующей, внимание к слову обострено. Поэтому «живое слово» — сказанное или спетое — становится здесь единственным каналом, соединяющим человека и Бога.

В статье «Рукодвижение в фольклоре и авангарде» *Евгения Коротаева* сближает фольклорные тексты с поэзией футуристов по такому признаку, как слияние в них жеста и слова. Так, в «заумных считалках» или в современных стихах Елизаветы Мнацакановой, по мнению автора, можно увидеть «движесты», или «рукодвиги», равноположные тем движениям рук, которые сопровождают колдовские заговоры — «танец рук» здесь равен «танцу слов».

Владимир Фещенко обращается к глоссолалии, рассматривая ее не только как феномен архаический или даже мистический, но и в качестве коммуникативной практики. Хотя, согласно Роману Якобсону, глоссолалия лишена смыслоразличительной функции, она структурирована фонологически и поэтому воспринимается как язык. Автор анализирует историю Хелен Смит — женщины-медиума, проводившей в конце XIX в. сеансы говорения на «марсианском» и некоторых других изобретенных ею языках, что привлекло серьезный интерес двух выдающихся швейцарских ученых того времени — Теодора Флурноа и Фердинанда де Соссюра. Психолог и лингвист по-разному проинтерпретировали этот случай: первый увидел в нем акт словотворчества в своем предельном выражении — глоссопойэсис; второй подошел как расшифровщик, пытаясь декодировать глоссолалию Хелен Смит как измененные слова знакомых ему языков — санскрита или французского.

В четвертый раздел сборника вошли статьи о ***соотношении слова и движения, слова и танца, слова и музыки***.

В статье «Гетерогенез слова, образа и действия» *Владимир Зинченко* утверждает, что в слове, взятом как внешняя форма, присутствуют в качестве внутренних форм образ и действие. По этой же логике, в действии присутствуют в качестве внутренних форм слово и образ, а в образе — слово и действие. Гетерогенность и гетерогенез слова имеют непосредственное отношение к тайне творчества. Внешние и внутренние формы слова, образа, действия попадают в алхимический плавильный тигль, где выплавляются поэтические, живописные, музыкальные формы, основой и импульсом к созданию которых служит творимое и творящее слово. Воздействию звучащего слова на человека посвящена статья *Екатерины Патяевой*. Опираясь на концепцию речи полузабытого советского антрополога Б.Ф. Поршнева, исследовательница реконструирует семь уровней жизни слова: чувство, голос, слово, образ, смысл, позиция и диалогичность.

Раскрывая тему вербального и невербального элементов в литературе, *Тамара Теперик* рассматривает поэтику поведения в «Энеиде» Вергилия. Как и в других эпических поэмах античности, в центре этого повествования — противостояние двух главных героев, Энея и Турна. Их принято считать, в первую очередь, внешними антагонистами, т.е. героями, чье противостояние обусловлено, главным образом, внешними причинами. Тем не менее, проанализировав невербальные жесты этих героев, автор показывает, что антагонизм этот имеет внутреннюю природу и лежит в области психологии: одним из противников движет стремление избежать бессмысленных жертв и поиск компромиссов, другим — разрушительные инстинкты и аутоагрессия. Таким образом, семантика жеста становится одной из скрытых форм психологизма в эпосе.

С целью выявить отражение движения и танца в литературе *Наталья Фатеева* анализирует фрагменты романа Бунина «Жизнь Арсеньева» и его же стихотворение «Вальс», а также фрагмент романа Пастернака «Доктор Живаго» и стихотворение «Заместительница». В этих «близнечных текстах», различающихся по оси «стих-проза», отображены танцевальные движения и атмосфера светского бала. Автор показывает, что в прозаических фрагментах обнаруживается особая рит-

мико-синтаксическая организация, отличающая их от окружающего контекста своей особой метрической и звуковой структурой.

Екатерина Ташкеева задается вопросом об образно-символической организации внутренней формы танцевального высказывания. Общими для организации внутренней формы как жеста, так и слова, по мнению автора, являются такие принципы, как понятийность, образность и символичность. Бытовой жест, как и «житейское понятие», не могут выйти на уровень обобщения, свойственный настоящему понятию или символу, но в танце как художественном высказывании, по мнению исследовательницы, это вполне возможно. Иллюстрациями этого тезиса служат сцены из современных балетов в различном исполнении.

Статьи последнего блока книги объединены крайне важной для теории и практики «живого слова» ***проблемой музыкальной и речевой интонации***.

Психолог и хореограф *Аида Айламазьян* останавливается на психолого-педагогических целях соединения музыки и движения в методе музыкального движения, исследуя познавательные, исследовательские возможности, которые открываются в рамках педагогического эксперимента и практики. Предметом ее статьи является проблема музыкального переживания, рассматриваемая сквозь призму опыта его организации в методе музыкального движения.

Психологи *Анна Сильницкая и Алексей Гусев* представляют итоги экспериментального исследования индивидуальных интонационных особенностей речи в их связи с другими личностными характеристиками. Анализу этого понятия музыкальной интонации, введенному Б. Асафьевым, посвящены статьи музыковедов *Валентины Холоповой* и *Дмитрия Горбатова*. Согласно В.Н. Холоповой, возникновение этого понятия связано с Институтом живого слова, где Асафьев выступал с докладами, и книгой Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации» (1922). Начиная с середины 1920-х годов, Асафьев пишет об общности выразительно-смысловых явлений в звучащей речи и музыке (часть вторая его основного теоретического труда «Музыкальная форма как процесс» носит название «Интонация»). Настаивая на различии интонации музыкальной и речевой, *Дмитрий Горбатов* предлагает

применить к анализу музыкального высказывания принцип актуального членения речевого высказывания на тему и рему и дает предварительную классификацию музыкальных рематических параметров.

Наконец, *Павел Ландо* делится соображениями о роли «живого поэтического слова» в композиционном построении Сцены дуэли из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». По мнению автора — музыкального руководителя множества постановок этой оперы, — за счет повторения определенной музыкальной фразы композитор достигает наложения одного стиха на другой и, соответственно, усиления многосмысленности и выразительности музыкально-поэтического высказывания.

Сборник завершается статьей *Анны Хедберг-Олениной* о телесных аспектах в исследованиях сотрудников Института живого слова.

На открытии конференции «Живое слово: логос — голос — движение — жест» раздавались не только приветственные, но и скептические голоса, называющие «живое слово» плеоназмом. Однако в дальнейшем участникам конференции не составило труда это оспорить и предложить самые разнообразные нетавтологические понимания «живого слова». Еще одно рабочее определение выросло из «перформативного» характера конференции, в программе которой были не только доклады и обсуждения, но и прослушивание исторических записей поэтического чтения и исполнения современной поэзии, а также танцевальные перформансы.

Перформативная природа слова в логическом аспекте уже издавна интересует философов и лингвистов. Об особой «лингвистике performance», в противовес лингвистике «абстрактного строя», писал в своих работах академик Юрий Сергеевич Степанов. Сама описываемая здесь конференция обязана во многом именно ему, ведь он возглавил ее оргкомитет и активно участвовал в формировании ее концепции. Увы, состоялась она уже без него — Юрий Сергеевич не дожил до ее «исполненности». Мы так и не услышали столь ожидаемого его рассказа о собственном опыте заведования кафедрой сценической речи в Театральном училище им. Б. Щукина [см. о некоторых эпизодах этой деятельности в: Князева, 2012]. Нам

бесконечно жаль, что этого уже никогда не случится. Ведь Ю.С. Степанов всем своим образом — образом авангардно мыслящего ученого — воплощал собой дух «живого слова», ищущего творческую исполненность в голосе, жесте, движении. Сам стиль его выступлений — и за кафедрой, и в печати, и в личных беседах — носил отпечаток живого процесса развертываемой hic et nunc мысли. Даже в строгих, конвенциональных академических рамках ему удавалось превращать кодифицированный научный дискурс в эмоциональный акт и личностное действие. В этом и выражались «оживленность» и «перформатизм» его отношения к слову, концепту и «ментальному миру» вообще, что отметил В.З. Демьянков в своей вступительной речи памяти Ю.С. Степанова в начале конференции.

Светлой памяти выдающегося лингвиста, культуролога, знатока и ценителя «живого слова» Юрия Сергеевича Степанова мы посвящаем настоящее издание.

ЛИТЕРАТУРА

Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/va5-pr.html

Зелинский Ф.Ф. Значение ораторского искусства // Новая Польша. Альманах. 2010. № 12. URL: http://ww.novpol.ru/index.php?id=1303

Князева Е.М. Лингвистика звучащего слова и «исполнение» в концепции Ю.С. Степанова // Критика и семиотика. 2012. Вып. 17.

Шатаева Г.А. Институт живого слова // Шестые открытые слушания «Института Петербурга»: Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения, 9–10 января 1997 года. СПб., 1999.

Ivanova I. Le rôle de l'Institut Zhivogo Slova (Petrograd) dans la culture russe du début du XXème siècle. *Cahiers de L'ILSL, UNIL* 25. 2008. P. 16.

Раздел 1

ИСТОРИЯ «ЖИВОГО СЛОВА»

ЛЮДИ, ИНСТИТУТЫ, ТЕОРИИ

ЭПИГРАФ

С. Бирюков
Халле, Германия

Сергей Игнатьевич Бернштайн!
Поэзии летучую звучарь
он превратил в янтарь!

Он обнаружил
ход живого слова —
и вот оно! —
восходит снова!

Уже взошло
путем зерна,
янтарного зерна.
Бернштейнова теория верна!

12.04.12, Москва,
конференция «Живое слово».

СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ БЕРНШТЕЙНА
(По материалам семейного архива)

С.И. Богатырева
Денвер, США

Жизнь Сергея Бернштейна (1892–1970) пришлась на две эпохи, прямо противоположные по устремлениям, возможностям, пафосу. Его юность и первые шаги в науке — это блистательные десятые и начало двадцатых, когда еще ощущалось дыхание Серебряного века; зрелость — страшные 30-е, залитые кровью 40-е, лживые пятидесятые; старость — обманувшие нас шестидесятые; крушение наших надежд на *оттепель* он успел увидеть. До наступления советского режима он прожил 25 лет, при советской власти остальные 53. Во вторую, более протяженную часть своей жизни всем своим обликом и манерами, поведением он воплощал, сохранял и, более того, защищал традиции изничтоженного прошлого, интеллигентского, профессорского мира, как видится он нам, его не заставшим, сквозь призму русской литературы. Роль хранителя нравственных ценностей служила фоном, на котором протекала его научная профессиональная деятельность, тем камертоном, по которому сверялись его поступки. Вспоминая о нем, мы не вправе упускать из виду этот аспект его личности.

Выдающийся лингвист, один из основателей ОПОЯЗа, инициатор и создатель отечественной аудиоархивистики, автор трудов, посвященных вопросам экспериментальной фонетики и фонологии, лексикологии и лексикографии, общему языкознанию и синтаксису, истории литературного языка и стилистике, исследователь теории звучащей художественной речи, Сергей Игнатьевич Бернштейн, родился в Тифлисе 2-го (14) января 1892 г. Его отец, Ицко-Исаак (1857–1900), родом из Луцка, обучался в Ровенском реальном училище, затем — в Санкт-Петербурге, где, преодолев процентную норму, установленную для евреев, поступил в одно из наиболее престиж-

ных учебных заведений России, Институт инженеров путей сообщения Императора Александра Первого. **Документ № 1**, из тех, с которыми мне хотелось бы вас познакомить, торжественного вида *Диплом* за номером 1001 «*...объявляет, что Ицко Бернштейн иудейского исповедания, окончивший полный курс наук преподаваемых в Институте, признан экзаменною комиссиею достойным звания Гражданского Инженера, с правом производства строительных работ...*» Кроме поименованных в нем преимуществ, диплом давал право еврею жить вне черты оседлости. Ицко-Исаак Бернштейн выбрал Тифлис, Закавказскую железную дорогу, где карьеру начал с работы помощником машиниста — прежде, чем *строить*, стал учиться *ездить*. Еще один, в нашей нумерации, **№ 2,** документ сообщает, что год спустя по окончании института «*Исаак Бернштейн был испытан в знании им устройства и работы паровоза, управления паровозом и правил о сигналах. Вследствие сего ему предоставляется право на самостоятельное управление паровозом...*», что в ущельях и на горных участках, через пере-

С.И. Бернштейн за рабочим столом, 1939. Архив С.И. Богатыревой

вал высотой почти в тысячу метров с крутыми подъемами и спусками требовало твердой руки и мастерства. В многонациональном Тифлисе, устав от путаницы с двумя именами, из Ицко-Исаака он окончательно превратился в Игнатия — в нашем архиве есть документ **(№ 3)**, подтверждающий, что этим именем он пользовался со студенческих лет. Говорил и писал он по-русски, в семье его называли на русский лад Саней, первенцу дал русское имя, однако вероисповедания не менял: главные события его короткой жизни: рождение, вступление в брак и кончина освящались иудейскими обрядами. Так **документ № 4** от 27-го января 1891 года, свидетельствует, что 34 лет от роду он «*вступил в законный брак по обряду Моисеева закона с девицей Паулиною, дочерью киевского первой гильдии купца Самуила Рабиновича*». Девице Паулине шел 21-й год, она получила хорошее воспитание, происходила из многодетной богатой семьи (ее матушка носила титул *потомственной почетной гражданки Киева)* и впоследствии стала известной переводчицей с немецкого, Полиной Бернштейн, открывшей русскому читателю сочинения Стефана Цвейга; ее переводы переиздаются по сей день. Во второй день следующего 1892 года родился их сын Сергей. Свидетельство о рождении (**документ № 5**) на двуязычном, грузинском и русском, бланке существует у нас в позднейшей копии и замечательно разве тем, что в соответствующих графах национальность родителей заменена прочерком по принципу: «если не грузины, то не все ли равно?»

Службу на Закавказской железной дороге Игнатий Бернштейн оставил, получив место инженера на строительстве Китайско-Восточной железной дороги. Семья переехала в Маньчжурию. 23 июня 1900 г. до КВЖД докатилось Боксерское восстание: китайские отряды стали разбирать уложенное железнодорожное полотно, разрушать станционные постройки и стрелять в тех, кто пытался оказывать сопротивление. Под прикрытием немногочисленной охраны началась спешная эвакуация русских служащих, семья Бернштейн оказалась среди тех, кого переправили в Харбин и посадили на пароход, следовавший в Хабаровск. О том, что произошло в пути на глазах 8-летнего Сергея Бернштейна, сообщает **документ № 6**, письмо 14-тилетней девочки Лели, датирован-

ное 13-м июля 1900-го года: «*Мимо моего уха прожужжала и шлепнулась рядом в стену пуля. Тогда я с криком: «Стреляют, китайцы, берегитесь!» бросилась. в кают-компанию. У двери каюты №7 увидела рыдающую Полину Самойловну, которая твердила, что теперь ей незачем жить, теперь для нее все кончено, залитый кровью пол и на скамье облитого кровью Игнатия Абрамовича* <Бернштейна>. *Он к вечеру скончался».* Барышня Леля не упоминает о том, что барышням конца девятнадцатого века замечать не следовало: их спутница, супруга убитого, была, что называется, «на сносях». В Хабаровске был похоронен отец Сергея Бернштейна и родился его брат Игнатий, мой отец. В возрасте 8 лет с матерью и новорожденным братом Сергей совершил первое и последнее в своей жизни кругосветное плавание: с Дальнего Востока в Киев пришлось добираться вокруг доброй половины земного шара. Железная дорога, которую строил его отец, далека была от завершения, а сделанное им и его товарищами на две трети разрушено.

Рассказываю об этих событиях подробно, так как они во многом определили характер будущего ученого, явились истоками свойственного ему чувства ответственности, присущей ему стойкости, умения не сдаваться под ударами и находить свое место в трудной ситуации. Первым стало решение занять место главы осиротевшей семьи. Это ему удалось. Когда я однажды спросила отца, ощущал ли он в детстве, в отрочестве сиротство, он твердо ответил: «Никогда. У меня был Сережа». Младшему брату тот сумел заменить отца.

О детстве С.Б. мне известно, что он отличался замечательной красотой и крайней медлительностью, и о том и о другом сохранилось немало рассказов в семье. С красотой С.Б. покончил, отрастив в ранней молодости бороду («Он и мальчиком, наверное, был с бородой», — писал о нем Виктор Шкловский), а медлительность обернулась обстоятельностью и преувеличенным, быть может, стремлением к совершенству, жизненной позицией, в которой существенным пунктом являлось презрение к суете. Не след гоняться за благами, успехом, даже признанием — все надлежит выполнять последовательно, заботясь исключительно о качестве сделанного.

Его путь в науку и дальнейшая научная деятельность отличались удивительной стройностью и чистотой линий. Обучался, как положено мальчику из хорошей семьи, в гимназии Гуревича. В Петербургском университете, на славяно-русском отделении филологического факультета изучал общую фонетику и русский язык под руководством Шахматова, Бодуэна-де-Куртене и Щербы, поэтику — у Венгерова и Овсянико-Куликовского. По окончании курса по представлению академика Шахматова был оставлен при кафедре русского языка (в то время для еврея требовалось специальное разрешение министра) «для приготовления к ученой деятельности», каковою и занимался всю свою жизнь. В том же 1916-м, когда он окончил Университет, произошло важнейшее событие: рождение ОПОЯЗа, *Общества изучения поэтического языка,* ставшего в области филологии авангардом движения научной мысли. С.Б. был одним из основателей сообщества, со многими членами ОПОЯЗа связывали его личные отношения: Юрий Тынянов был его товарищем по Университету, вместе с которым он посещал занятия знаменитого Пушкинского семинара С.А. Венгерова; с Виктором Шкловским познакомился еще в 1914-м, когда тот принес ему на суд рукопись книги «Воскрешение слова», а с Б.М. Эйхенбаумом, преподававшим литературу в гимназии Гуревича, — благодаря его ученику, своему младшему брату. Мой отец утверждал, что ОПОЯЗ родился в их с Сергеем доме: он помнил, как Тынянов и Эйхенбаум у них встретились со Шкловским. «Кроме людей, которые печатались в ОПОЯЗе, — вспоминает В. Шкловский, — много в нем значили люди, не дававшие рукописей для печати и только говорившие на собраниях. Говорил о стихе и объяснял теории Бодуэна <де Куртене> бородатый Сергей Бернштейн, человек великой точности... Бернштейн говорил, что он не может сдать книгу, пока не выяснит все вопросы до конца. Мне кажется, что в этом он ошибался...» [Шкловский, 1973: 137]. Забегая вперед, приведу **документ № 7** из семейного архива: на экземпляре первого тома своего собрания сочинений, подаренном моему отцу в 1974 году, В. Шкловский, в частности, написал: «Недавно я читал Сергея — это был великий человек». Говоря об ОПОЯЗе, следует заметить, что то было не только сообщество ученых, но отча-

сти братство, сродни братству «Серапионов», оно продолжало высокие традиции лицейской дружбы пушкинских времен.

В ту же благодатную творческую эпоху Сергей Бернштейн создал в Институте живого слова фонетическую лабораторию (1919 г.), а в Институте истории искусств — Кабинет изучения художественной речи, КИХР, с фонетической лабораторией (1923 г.) и в течение десяти лет, с 1920-го по 1930-й, записал на восковые валики чтение приблизительно ста поэтов-современников, в том числе А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, А. Белого, В. Брюсова, М. Волошина, Вл. Ходасевича, М. Кузмина, Б. Лифшица, Н. Гумилева, С. Есенина, Вл. Маяковского, Вл. Луговского, А. Мариенгофа, Вл. Пяста, И. Сельвинского, Ф. Сологуба, С. Третьякова, и, кроме того, художественное чтение актеров-декламаторов и рецитации устной народной поэзии. Записи не были самоцелью: они требовались для постановки и разработки проблем звучащей поэтической речи, в частности, «произносительно-слуховой филологии»: ее создатели, Эд. Сиверс и его последователи, утверждали, что в каждом стихотворном тексте заложены факторы его произнесения, стихотворение или поэма допускает лишь один-единственный правильный способ чтения вслух. Работа лежала на пересечении главных профессиональных интересов Бернштейна: лингвистики, так как основывалась на теориях «младограмматиков», отождествлявших звучание произведения с самим произведением, и поэзии. В процессе работы С.Б. все дальше отходил от положений и методов «произносительно-слуховой филологии», пока не пришел к выводу, что *закон* исполнения в стихотворении *не* заложен, хотя в некоторых случаях заложен *эмоциональный стиль речи*. В частности, ученый утверждал, что «театрально-трагический пафос Мандельштама» надо признать особенностью декламации поэта в большей степени, чем его поэзии. Собирая необходимый материал для исследования звучащего поэтического слова, С. Бернштейн создал уникальный архивный памятник: коллекцию в 700 с лишним валиков с записью тогда еще звучавших, но вскоре умолкнувших голосов.

Документ № 8 — толстая тетрадь в плотном картонном переплете, на первой странице рукой С.Б. с характерным наклоном влево выведено: «Книга для записи посетителей

КИХРа». В правом нижнем углу дата: 21 февраля 1923 г. Дальше перечисляются в хронологическом порядке, с указанием месяца и числа, те, кто приходил в КИХР, чтобы читать, и те, кто приходил туда, чтобы слушать: Н. Павлович, Н. Клюев, М. Волошин, А. Коонен, Ю. Верховский, В. Шкловский, Н. Тихонов, М. Шкапская, Ел. Полонская, О. Мандельштам, А. Радлова, Б. Лифшиц, Вл. Пяст, А. Шварц, В. Каменский, В.М. Жирмунский, Вл. Маяковский (в скобках помета: «Москва»), Ю. Тынянов, С. Нельдихен, О. Форш, Евг. Иванов, Ал. Туфанов, Стефан Цвейг, П. Антокольский, И. Наппельбаум, В. Инбер — вот далеко не полный список, притом что первые записи авторского чтения Блока, Мандельштама, Маяковского, Ходасевича были сделаны еще раньше.

Записи в «Книге» обрываются на середине 1930-го. В этом году стало ясно, что деятельность КИХРа не осталась незамеченной. «Стройка», журнал, издававшийся в Ленинграде, поместил в июле статью А. Грузинского «Голоса поэтов», восторженно отзывавшуюся о КИХРе и его руководителе. **Документ № 9**, несколько на наш взгляд выспренняя заметка, передает искренний восторг автора перед поразившим его явлением: «Голоса поэтов, — говорит он, — если прислушаться, расскажут, как делается поэзия, как поэт понимал свою поэзию... как развивается стихотворная техника. Вокруг этих валиков развивается интереснейшая исследовательская работа, подобия которой больше нигде нет. Энтузиаст поэтической записи Бернштейн не пропустил ни одного хоть сколько-нибудь выдающегося поэта. Если его нет в Ленинграде, — Бернштейн забирает записывающий аппарат и отправляется за голосом в экспедицию. Собрание полное». Автор предлагает немедленно начать выпуск граммофонных пластинок с записью голосов поэтов, требует приобрести за границей более современную и совершенную аппаратуру: «Ведь кабинет — не только “архив валиков и пластинок”, это живая поэзия, это неоценимое подспорье для всякого, кто изучает литературу». Номер вышел в свет 5 июля, а днем раньше, 4-го, в ленинградской «Красной газете» появилась (**документ № 10**) заметка, посвященная тому же КИХРу, под названием «Научное шарлатанство», где предлагалось кабинет закрыть, а руководителя подвергнуть *чистке* (так на тогдашнем жаргоне именовалось увольнение).

«Вегетерианские времена» подходили к концу, советская власть набирала силу, Шариковы пришли к власти. Стоит ли удивлятся тому, что начальство предпочло второй вариант, но осуществило его с особой жестокостью: из института Бернштейна уволили, отобрав коллекцию, над созданием которой он работал десять лет, под тем предлогом, что валики являются «собственностью института». Свалили «собственность» в сырой подвал, где бесценные валики годами неуклонно разрушались, пока в 1938-м не были перевезены В.Д. Дувакиным в Москву, в Государственный Литературный музей.

Гибель (в тот момент — отчуждение) фонотеки голосов поэтов после гибели отца стала второй трагедией в жизни С.Б. Перед жестокостью государственной машины он был беспомощен. Тут ему во второй раз понадобилась его спокойная стойкость.

С помощью младшего брата в 1931-м он переезжает в Москву. К этому времени, как мне кажется, он примиряется с мыслью, что современность чужда его идеалам и приходит к выводу, что его и людей близких ему по духу задача — сохранить разрушающиеся на глазах духовные ценности. Подтверждение этой гипотезе мы находим в письме Юрию Юркуну, интимному другу Михаила Кузмина, написанном С.Б. 4-го марта 1936-го, когда он узнал о кончине поэта. (**Документ № 11,** черновик письма). «13 лет я не встречался ни с Михаилом Алексеевичем, ни с другими людьми, которые давали моей душе такую обильную пищу, — пишет С.Б. — Не было тяги к общению. Постепенно все мы становились памятниками своей предшествующей деятельности, каменели, превращались в мрамор. Одни, как Михаил Алексеевич, увенчивали собой созданные ими культурные ценности, другие, как я, отцветали, не успев расцвесть. <…> В таком ублюдочном состоянии трудно сохранить свежесть творческих сил, и все мы занялись малыми делами и разбрелись. Но вот, когда уходит из жизни один из крупнейших деятелей эпохи, к которой прикован и я, тогда просыпается страстное желание творческой работой сблизить прошлое и настоящее и прошибить лбом стену — разъяснить современникам — тем, кто живет целиком в современности, — что те идеалы, которыми жили мы и которые не перестали быть для нас идеалами, те цен-

ности, которые создавали наши великие сверстники, — не умирают и, каковы бы ни были заблуждения и недомыслия нашей эпохи, остаются ценностями непреходящими... Уход Михаила Алексеевича всколыхнул до глубины не одну душу и создал безмолвную перекличку между многими, кто прежде вместе строили русскую культуру, а теперь распылились. Пусть это потрясение напомнит им об их единстве, как бы ни были глубоки разногласия, разделявшие их в прошлом, о ценности тех идей и идеалов, созданной их эпохой, об их долге пронести это сокровище через все потрясения, и личные и общие, и передать его современникам, а если современники окончательно не способны этим заинтересоваться, то через их головы потомкам». «*Через их головы потомкам*» — ключевые слова, которые определили главное направление работы С.Б. на долгие годы. Преподавание. Создание школы.

Начиная с 1935-го он работает в качестве профессора различных московских педагогических институтов, занимает должности то заведующего кафедрой, то декана, а с 1947-го — профессора МГУ. К титулам и внешним обстоя-

С.И. Бернштейн и его сотрудники. Прослушивание записи со звукозаписывающего аппарата. 1920-е гг. Архив С.И. Богатыревой.

тельствам равнодушен до такой степени, что не собрался защитить ни одной из положенных по правилам диссертаций. Кандидатскую степень ему в 1938-м присудили по совокупности работ и тогда же утвердили в звании профессора без всяких шагов с его стороны, да и то он в течение восьми лет не удосужился выбрать времени, чтобы получить диплом. В педагогической его практике стремление к совершенству вступало в противоречие с тогдашними правилами университетской жизни. С.Б. был ярым противником теорий академика Марра, назначенного в ту пору официальной главой советской лингвистики — без ссылок на Марра и цитат из его сочинений ни одна диссертация не могла бы пройти ученый совет. Доведя аспирантскую работу до максимально высокого уровня, С.Б. приказывал ученику: «А теперь суйте Марра в хвост и в гриву», — маскируя отвращение несвойственной ему стилистической грубостью. В конце концов нашелся кто-то, посчитавший *своим гражданским долгом* сообщить эту формулу *куда следует*, донос на фоне «борьбы с космополитизмом» пришелся ко времени. **Документ № 12**: «ПРИКАЗ Ректора Московского ордена Ленина государственного университета имени М.В. Ломоносова, № 138. Москва 16 апреля 1949.

Отчислить из Московского университета профессора кафедры русского языка Филологического факультета Бернштейна Сергея Игнатьевича с 14 апреля 1949 г. за антипатриотические выступления, выразившиеся в проповеди буржуазного идеалистического языкознания и открытого выступления против советского материалистического языкознания — учения академика Н.Я. Марра.

Проф. Бернштейн утверждал, что положение классиков марксизма-ленинизма в языке основывается на учении немецкого идеалиста и шовиниста Гумбольдта.

Основание. — Решение Ученого совета факультета и приказ Министра высшего образования СССР № 419. Подпись: Проректор Московского университета /Г.Д. Вовченко/». Оставим на совести авторов характеристику Гумбольдта, таинственную сентенцию «положение классиков марксизма-ленинизма в языке» и нестыковку в датах, попробуем вообразить, с какими лицами вбежали к опальному профессору на четвертый этаж без лифта представители факультетской

администрации, его выгонявшие, в то утро, когда в газете «Правда» появилось известное сочинение «О марксизме в языкознании», где Марра осудил *лично товарищ Сталин*. С.Б. вернули на кафедру.

Сергей Игнатьевич был невысок, хрупкого телосложения, носил на голове аккуратную профессорскую шапочку черного шелка. Внешне мягкий, безукоризненно вежливый и на первый взгляд покладистый, он отличался высокой требовательностью, направленной прежде всего на самого себя. Ни одну из своих работ он не считал завершенной, отдавал их в печать крайне неохотно, а если удавалось, не отдавал вовсе. С таким перфекционизмом могло бы соперничать честолюбие, но честолюбие его лежало вне внешнего успеха: ему требовалась уверенность, что сделанное им достойно его к себе уважения. Самый процесс работы доставлял ему радость, близкую к той, что давала страстно любимая им музыка: восхищение труднодостижимой гармонией.

Ему было присуще то, что я назвала бы аристократическим демократизмом: внимание и даже интерес к делам, проблемам самых простых, казалось бы, далеких ему людей (соседки, домработницы), он всегда находил темы для уважительных бесед с ними на подходящем им уровне. В то же время он отличался жесткой принципиальностью во всем, что касалось основных для него категорий: науки и нравственности.

Гражданская позиция С.Б. не сочеталась, казалось бы, с его внешним обликом и обманчивой мягкостью. То, что он делал походя, без видимых усилий, в годы сталинского террора требовало незаурядной смелости, было по-настоящему опасно. Он пригревал бездомных, он укрывал ссыльных. У него обитал поэт Владимир Пяст в пору своей неприкаянности, у него скрывался, будучи бесправным ссыльным, В.В. Виноградов. И то и другое узнала я не от него — о благородных своих поступках интеллигенты его масштаба и его поколения не распространялись, — а из позднейших публикаций и рассказов свидетелей. Но кое-что происходило на моей памяти. Летом 1946-го вдова Осипа Мандельштама передала С.Б. архив поэта, поздние неопубликованные стихи, которые в глубокой тайне хранились то у нее, то у ближайших друзей. Выбор хранителя не был случайным: С.Б. дважды записывал чте-

ние О. Мандельштама, в ноябре 1920-го — 8 стихотворений, в марте 1925-го — еще 10, не исключено, что Надежда Яковлевна при том присутствовала. После гибели поэта знакомство его вдовы с С.Б. продолжалось, она неизменно посещала его, появляясь в Москве. Кроме дружеских, тут имели место и профессиональные взаимоотношения: Н. Мандельштам, скитаясь по городам империи, зарабатывала на жизнь преподаванием английского языка в высших учебных заведениях и встречи с С.Б. включали в программу получение консультаций по вопросам лингвистики, ответы на вопросы, связанные с преподаванием языка и помощь в работе над диссертацией. Диссертацию Н.Я. защитила в 1956-м, официальным руководителем был академик В.М. Жирмунский, но в частных беседах она не раз повторяла: «Диссертацию мне написал Сережа», имея в виду Бернштейна. Папка с автографами и машинописью стихов Мандельштама хранилась в нашем доме, но С.Б. держал у себя копии, собственноручно переписанные им на отдельных маленьких листках.

С.Б. работал всегда. Читая книгу, особенно книгу стихов, он делал пространные пометки на полях, иногда разраставшиеся до наметков будущих статей. Мой отец считал, что библиотека, включающая книги, испещренные его заметками, должна сохраняться в целости вместе с архивными материалами — каждая из таких книг может в дальнейшем послужить импульсом для научной работы филологов. После кончины С.Б. (28.10.1970) его колоссальная ценнейшая во всех смыслах слова, в том числе и в денежном выражении, библиотека вкупе с его записями была передана моим отцом безвозмездно Филологическому ф-ту МГУ с условием, что все материалы будут храниться в едином «Фонде Сергея Бернштейна». Дома у нас остались только бумаги, связанные с историей семьи. Во время переезда факультета в новое здание МГУ Л.А. Шилов, зашедший в покидаемое помещение, обнаружил на полу листки, испещренные знакомым ему почерком С.Б., подобрал их и принес ко мне. В дальнейшем его и мои попытки узнать что-либо о «Фонде Бернштейна» неизменно оканчивались ответом, что «материалы разбираются». Библиотека была разбазарена. Среди тех бумаг, которые ко дню кончины С.Б. не были обнаружены в его доме, была практически завершенная

книга «Фонетика немецкого языка в связи с общей фонетикой», которую ученый, по своему обыкновению, не считал готовой для публикации, но широко давал читать коллегам. Следы ее теряются. Что касается записей голосов поэтов, то часть их была восстановлена усилиями Л.А. Шилова, в настоящее время интенсивная работа по воскрешению записей продолжается в Отделе звукозаписи Государственного литературного музея.

В заключение — высказывание одного из младших коллег С.Б., профессора Ю.И. Левина: «Широта научных интересов <...> Сергея Игнатьевича Бернштейна была чрезвычайной. Экспериментальная фонетика и фонология, лексикология и лексикография, общее языкознание, и синтаксис, история литературного языка и стилистика — во всех этих областях языкознания он оставил труды первостепенного значения. <...> В школе С.Б. Бернштейна были заложены основы особой искусствоведческой дисциплины — теории звучащей художественной речи. Занятие этим предметом требует от исследователя разносторонней подготовки — в области экспериментальной фонетики, общей лингвистики, поэтики, собственно декламации как исполнительского искусства. Это обстоятельство, однако, не должно служить помехой для возрождения этой заброшенной области науки, так блистательно открытой ученым» [Левин, 1973: 515, 520].

ЛИТЕРАТУРА

Левин Ю.И. Сергей Игнатьевич Бернштейн [Некролог] // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6.

Шкловский В. Жили-Были // Соч.: В 3 т. М., 1973. Т. 1.

РАЗВЕ ВАС МОЖНО ЗАБЫТЬ?
(Воспоминания о С.И. Бернштейне)

С.Л. Корчикова
Москва

Первый раз я увидела профессора Бернштейна в 1944 году в аудитории Московского государственного педагогического института, где я была студенткой четвертого курса. Это была первая лекция его спецкурса «Русский синтаксис в научном освещении». Что меня сразу привлекло и заставило прослушать до конца весь этот курс, который многим моим однокурсницам (однокурсников у нас во время войны почти не было) казался слишком сложным? Прежде всего — его новизна и сложность, требовавшая интеллектуального напряжения, и строгая манера изложения с очень точным и очень живым языком. Бородка и черная шапочка лектора дополнили образ настоящего ученого.

Прошло два года после окончания института, когда мне посчастливилось стать аспиранткой кафедры русского языка. Каково же было мое удивление и гордость, когда моим научным руководителем был назначен профессор Бернштейн!

Сергей Игнатьевич Бернштейн принимал аспирантов у себя дома. Он жил в Столешниковом переулке в старом четырехэтажном доме на четвертом этаже и занимал с женой небольшую трехкомнатную квартиру.

Первый раз я переступила порог его квартиры и была ошеломлена: ощутила себя в храме науки. Кабинет ученого снизу доверху был заставлен фолиантами, редкими старинными изданиями, словарями, трудами ученых-лингвистов разных веков. Профессор экзаменовал меня три часа, несмотря на то что я сдала все положенные экзамены в аспирантуру. И как же он смеялся, когда на один вопрос, связанный со словообразованием, я ответила быстро составленным, несуществующим словом! У него было острое чувство юмора и быстрая эмоциональная реакция. Во время экзамена он встал,

открыл входную дверь на лестницу и позвал: «Асс-пирант!» И в кабинет вошел медленной и важной походкой большой пушистый кот.

С каждым аспирантом Сергей Игнатьевич занимался отдельно примерно, раз в месяц: темы диссертаций были из разных областей лингвистики, и каждый приносил сделанную часть работы. Занятия начинались в 8 часов вечера, в продолжение 3–4 часов строгий учитель выявлял наши идеи, объяснял наши завихрения и ошибки, при этом нередко смеялся, исправлял стиль, строго требовал отчета о прочтении необходимой научной литературы. В наше время, проработав 50 лет в вузе, я ни разу не слышала, чтобы научный руководитель так основательно, так ответственно занимался с аспирантами, приучая их к серьезному труду и, что главное, — к научной добросовестности, недостаток которой сейчас, к сожалению, нередко ощущается в научных трудах современных ученых.

Около 12 часов в кабинет входила Анна Васильевна и вносила чай. С женой, крупной женщиной старше его, Сергей Игнатьевич составлял гармоничную пару: Нюсенька, как он ее называл, была любящей, заботливой женой. Она жила его интересами и нашими интересами, и мы могли доверять ей наши проблемы. Помню, как радостно и душевно она обняла меня, когда я однажды, придя на занятия, сообщила, что вышла замуж. Позднее в их квартире появился еще один человек — домработница Миля, пожилая женщина из деревни, с которой мы тоже общались и с интересом слушали ее рассказы о жизни в деревне, которая представлялась нам невозможной.

Каждый год 15 января отмечался день рождения Сергея Игнатьевича. В этот день собирались ученики, аспиранты, друзья, родственники — брат Игнатий Игнатьевич — писатель Ивич с женой и дочерью Соней, красивой девушкой, позднее вышедшей замуж за Константина Богатырева, который также стал появляться в этом доме.

Здесь можно было встретить юного полиглота Кому Иванова (академик Вячеслав Всеволодович Иванов), позднее — известного звукоархивиста Льва Шилова и других интересных людей. Из аспирантов раньше меня в этом доме появилась Катя Фетисова, которая сразу обратила на себя внимание

своей самобытностью: крупная, статная, красивая, с длинной косой, она занималась изучением наречий своего родного села Кировской области. На этих встречах всегда было весело и интересно.

Для кандидатской диссертации Сергей Игнатьевич предложил мне интересную тему — язык памятника XVIII века «Воспоминания Анны Евдокимовны Лабзиной». Но эту тему не утвердили: в послевоенное время усилилось идеологическое давление со стороны руководящих деятелей культуры и науки, и книга Анны Лабзиной не была допущена для научного исследования языка русской литературы XVIII века, так как она была женой известного масона А.Ф. Лабзина. Скрепя сердце Сергей Игнатьевич подобрал мне другую, более «проходную» тему — «Общественно-публицистическая лексика и фразеология стихотворных произведений Н.А. Некрасова». Над этой темой я и начала работать, но заканчивала диссертацию уже не под руководством Сергея Игнатьевича: в стране в конце 40-х гг. началась борьба с «космополитизмом»: «безродные космополиты», т.е. носители еврейских фамилий, подверглись гонениям. На заседаниях кафедр и Ученого совета началась критика, в которой отдельные лица доходили до беснования в своей ненависти. Помню, с каким злорадством один из профессоров, близких к руководству, сообщил на общем собрании об аресте известного ученого профессора Исаака Марковича Нусинова, который читал у нас курс западной литературы. Он вскоре погиб в Лефортовской тюрьме.

В лингвистике в это время было провозглашено «новое учение о языке» академика Марра (умер в 1934 г.), которое его последователи считали истинно марксистским. Многие их них занимали руководящие должности и по отношению к противникам допускали те же методы избиения, что и в борьбе с «космополитизмом», громили противников за немарксистские взгляды, не допускали к напечатанию или защите труды, в которых не цитировался академик Марр. Помню, как Сергей Игнатьевич, читая одну из принесенных ему работ, готовящихся к печати, со смехом сказал: «Куда бы здесь присобачить Марра?»

«Критика» профессора Бернштейна, противника «нового учения», проходила как в нашем институте, так и в МГУ, где

он по совместительству читал лекции. Помню, как на другой день после разгромного заседания в МГУ он вышел на свою очередную лекцию и заявил с кафедры, что не изменит своих взглядов и будет читать лекции так, как читал раньше. Сколько достоинства было во всем его облике, в его словах, в интонации!

Вскоре после этого, когда я пришла в Столешников, меня встретила в слезах Анна Васильевна и сказала, что Сергей Игнатьевич уволен с работы. Гораздо позднее я поняла, что состояние Анны Васильевны было вызвано ожиданием еще более страшного: увольнение с работы было тогда первым шагом перед арестом.

К счастью, до ареста не дошло. Двух аспиранток Сергея Игнатьевича — Л.В. Орлову (впоследствии Николенко) и С.Л. Клейн (моя фамилия до замужества) — взял для окончания работы над диссертацией академик В.В. Виноградов. Быть аспирантом академика Виноградова считалось очень почетным, но я пошла к нашему заведующему кафедрой русского языка и попросила его оставить меня у профессора Бернштейна. Но он сказал, что это невозможно. Сергей Игнатьевич через некоторое время был, к счастью, приглашен в Институт русского языка для работы над составлением Словаря языка А.С. Пушкина.

Виктор Владимирович Виноградов, как и Сергей Игнатьевич, был противником «нового учения». Не могу забыть выражения его лица, когда он после очередного шельмования в Институте русского языка, где требовали, чтобы он перестроился, выходил из зала со словами: «Для настоящего ученого перестроиться не значит перекраситься»; лицо было искажено, оно выражало возмущение и ужас: он-то по опыту знал, что за этим последует.

К счастью, в ходе дискуссии скоро произошел перелом: 20 июня 1950 г. в газете «Правда» была опубликована статья Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». В один миг учение Марра было опровергнуто как немарксистское, марристы были посрамлены, Виноградов был назначен директором Института русского языка. Но завистники и противники его не дремали. Помню, как в одной аудитории во время лекции ему был задан провокационный вопрос: «Как вы относитесь

к высказыванию товарища Сталина о том, что русский язык произошел от слияния курско-орловских говоров?» (такое высказывание Сталина многих ученых привело в недоумение, они перешептывались и смеялись). В.В. ответил на вопрос дипломатично и тем спасся от преследований: «Эта идея требует внимательного изучения».

Как директор Института Виноградов нередко принимал на работу и в аспирантуру лиц с «плохой» анкетой, на что не каждый бы руководитель решился.

Обремененный большой научной и новой для него административной работой Виктор Владимирович не мог уделять много внимания аспирантам, и я не решалась часто его тревожить. Работа над диссертацией затянулась из-за моей загруженности на основной педагогической работе, и защита состоялась в Ленинском институте только в январе 1955 г. Через несколько месяцев после моей защиты один из ненавистников Виноградова, которые, боясь замахнуться на академика, отыгрывались на его аспирантах, увидел в моей работе какие-то недостатки, и я была направлена на дополнительную защиту в Министерство высшего образования, где для таких случаев была образована специальная комиссия. Конечно, получив такое извещение, я кинулась к Сергею Игнатьевичу. Прочитав рецензию, он посмеялся и тут же сформулировал, как ответить на некомпетентные замечания, с какими мелкими погрешностями согласиться, и помог составить выступление в министерстве. Благодаря Сергею Игнатьевичу я выступила уверенно и отбилась с блеском.

Анна Васильевна умерла скоропостижно в ноябре 1951 г. 15 января, когда все, как обычно, собрались на день рождения Сергея Игнатьевича, его трудно было узнать: горе изменило его лицо и голос дрожал, когда он говорил об Анне Васильевне. В доме осталась преданная семье старая домработница Миля. Материально жилось трудно, вспоминаю, как она удивлялась, глядя на полки с ценными книгами, почему Сергей Игнатьевич не продаст хоть несколько книг. Но Сергей Игнатьевич продать книги не мог, они были ему дороги и нужны.

В сентябре 1970 г. перед отъездом в длительную командировку в Финляндию я пришла к Сергею Игнатьевичу попрощаться. Я не думала тогда, что больше его не увижу. В Фин-

ляндии я работала в университете и Шведской академии города Турку.

Помню, как меня поразил этот древний город, и ощущение храма в темном замке XIII века при виде древних фолиантов; как при этом вспомнилось ощущение храма, которое я испытала, увидев впервые кабинет Сергея Игнатьевича. Обо всех моих впечатлениях я хотела подробно написать Сергею Игнатьевичу. Но не успела: в ноябре я получила от Кати Фетисовой известие о его смерти.

В 1991 году в Ленинском институте состоялось заседание кафедры русского языка, посвященное памяти профессора Бернштейна, на котором из бывших аспирантов выступили доцент этой кафедры Людмила Васильевна Николенко, вместе с которой мы когда-то стали аспирантками Виноградова, доцент РУДН Екатерина Степановна Фетисова, доцент МГГУ Софья Леонидовна Корчикова; племянница Сергея Игнатьевича Софья Игнатьевна Богатырева, его бывший ученик по филологическому факультету МГУ Лев Шилов, известный своей огромной работой по восстановлению голосов поэтов Серебряного века, записанных Сергеем Игнатьевичем в Институте живого слова в Петербурге в начале 20-х гг. О своей поразительной деятельности в эти годы, требовавшей огромного энтузиазма и сил, о создании Кабинета изучения художественной речи, о поэтах Серебряного века и записи их голосов Сергей Игнатьевич рассказывал, к сожалению, мало. Мое знание об этой стороне его жизни и о его вкладе в русскую культуру обогатилось на конференции «Живое слово: логос, голос, движение, жест» в апреле 2012 г., посвященной в первой части в Москве 120-летию со дня его рождения и продолженной в Петербурге.

В последние годы его жизни мы редко навещали Сергея Игнатьевича, о чем я глубоко сожалею. Как-то после посещения он сказал: «Не забывайте». Я ответила: «Разве вас можно забыть?» На этом остаюсь и сейчас.

СЕРГЕЙ ИГНАТЬЕВИЧ БЕРНШТЕЙН И ЕГО ТЕОРИЯ ДЕКЛАМАЦИИ

В. Шмидт
Регенсбург, Германия

Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892–1970) известен как лингвист, наметивший в XX в. новые пути в таких филологических дисциплинах, как фонетика, фонология и синтаксис [Леонтьев, 1996: 7–8], и внедривший «сознательно-практический» метод преподавания русского языка как иностранного [Бернштейн, 1937]. Велик его вклад и в звукоархивистику: он записал и сохранил голоса поэтов и актеров начала XX в., ему принадлежат идеи создания Центрального государственного фоноархива и озвучивания музеев [Горяева, 1996]. Ученый, воодушевленный прорывом в звукозаписывающей технологии, фиксирует на восковых валиках фонографа Эдисона прочитанные стихи и использует этот материал для создания своей теории. Но новаторские изыскания Бернштейна в области методологического анализа звучащего поэтического слова и его эстетической интерпретации, к сожалению, мало кому знакомы, хотя именно этой области он посвятил более десяти лет своей многогранной научной деятельности.

В 90-е годы XIX столетия декламационные выступления не составляют обособленную форму устного искусства, а рассматриваются как часть драматического и поэтому относятся к деятельности профессиональных актеров. Авторское прочтение стихов не носило эстрадного или камерного характера, поэтому появление поэтов на сцене было крайне редко. Выход символистов, футуристов и акмеистов на публику с чтением собственных стихов в первые десятилетия XX в. привлек внимание науки к новому феномену литературного быта — к звучащей поэзии [Эйхенбаум, 1969: 512–514]. В научных кругах

начала XX в. термин «декламация»[1] стал обозначать авторское или актерское исполнение стихов как одну из разновидностей звучащей художественной речи.

Одним из многочисленных научных и преподавательских аспектов деятельности Института живого слова, основанного В.Н. Всеволодским-Гернгроссом в 1918 г., являлось исследование звучащего слова. Именно здесь по предложению Бернштейна весной 1921 г. была создана Комиссия по теории декламации под председательством Б.М. Эйхенбаума, в которую, помимо инициатора, вошли В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов и др. [Вассена, 2007: 83]. Ученые стремились найти имманентные законы стиха как такового с помощью анализа вслух прочитанного стихотворения. Они опирались как на экспериментально-фонетическое изучение стиха в трудах П. Верье (P. Verrier) и Е. Ландри (E. Landry), так и на субъективно-акустические и произносительные методы Э. Сиверса (E. Sievers). Доклады Эйхенбаума о мелодике стиха восходят к «Ритмико-мелодическим этюдам» Сиверса («Rhythmisch-melodische Studien»)[2].

В начале XX в. немецкий аналитик звука Э. Сиверс ввел понятие «слуховая филология» («Ohrenphilologie») в противоположность «визуальной филологии» («Augenphilologie»). Ее задача заключалась в изучении особенностей и законов художественной звучащей речи, а целью была реконструкция авторского прочтения для нового метода критики литературных текстов [Sievers, 1912: 78–79].

Сиверс считал, что анализ любого поэтического текста не должен ограничиваться разбором его формального построения. Чтобы выявить заложенные в стихотворении ка-

[1] Слово *декламация* является дериватом от латинского глагола *declamare* («громко читать наизусть»), который происходит от глагола *clamare* («громко кричать, звать») (Декламировать // Этимологический словарь русского языка / Ред. Н.М. Шанский. Т. I. Вып. 5. М., 1973. С. 55). Оно используется как в ораторском, так и в актерском искусстве. В риторике, например, при разработке ораторской речи от замысла (*inventio*) до устного оформления (*pronuntiatio* или *actio*) декламация (*declamatio*) занимает важное место в качестве озвучивания текста с целью упражнения [Fricke, 1997: 332–333].

[2] Отдел звукозаписи Государственного литературного музея. Фонд С. Бернштейна. Д. 2. Л. 10–11.

чества в полной мере, следует прочитать его вслух [Sievers, 1912: 38], так как автор во время его создания находится под воздействием некой мелодии [Sievers, 1912: 60]. Исходя из гипотезы, что в тексте поэтического произведения заложены звуковые формы, которые определяют его верное звучание для передачи этой мелодии, Сиверс утверждает, что только автор безошибочно воспроизводит свой текст. В связи с тем, что он намеревался реконструировать правильное прочтение средневерхненемецких литературных произведений, авторов которых в то время уже не было в живых, он придерживается мнения, что одинаковое озвучивание одного и того же текста многими читателями подтвердит находящуюся в нем мелодию. Для выявления этой мелодии он проводит массовое исследование («Massenuntersuchung»): большое число людей читает вслух один и тот же текст [Sievers, 1912: 82–85].

Научный подход Сиверса неоднократно становился мишенью для критики со стороны других филологов и, в частности, ученых из Комиссии по теории декламации. Однако его исследования стали важным толчком для разработки теории декламации в кругах российских формалистов [Meyer-Kalkus, 2001: 131–133].

Весной 1924 г. последовало закрытие Института живого слова. Фонетический архив С.И. Бернштейна и комиссию по теории декламации перевели в Российский институт истории искусств (РИИИ)[3], где в 1923 г. они были реорганизованы в Кабинет по изучению художественной речи (КИХР). КИХР входил в Секцию художественной речи, в одну из трех секций Отдела словесных искусств РИИИ, и состоял из фонетической лаборатории, фонографического архива и небольшой специальной библиотеки. При нем была основана Комиссия по изучению звучащей художественной речи под руководством сначала Эйхенбаума, а затем Бернштейна. В задачи комиссии

[3] Институт истории искусств назывался по-разному: с момента своего основания в 1912 г. до 1920 г. — Институтом истории искусств (ИИИ), с 1920 по 1924 г. — Российским институтом истории искусств (РИИИ), а с 1924 по 1931 г. — Государственным институтом истории искусств (ГИИИ) (Российский институт истории искусств в мемуарах / Ред. И.В. Сэпман. СПб., 2003. С. 253).

входили исследования поэтической декламации, произнесения художественной прозы и ораторской речи[4]. Доклады о научных изысканиях комиссии были зачитаны на многочисленных заседаниях[5], и лишь малая их часть была опубликована[6].

В октябре 1927 г. Бернштейн создал при ГИИИ центральный фоноархив. В фонд фоноархива КИХР передал 410 валиков с записями чтения стихотворений, художественной прозы, народной рецитации и фольклора (былины, духовные стихи, сказки и т.д.) и 48 граммофонных пластинок, воспроизводивших русскую и немецкую поэтическую декламацию, а также сценическую и политическую ораторскую речь. От Песенной комиссии Отдела истории и теории музыки в фоноархив перешло 260 валиков. За первый год существования фоноархива его фонд увеличился и насчитывал уже 1356 валиков и 69 граммофонных пластинок[7].

На собранном материале Бернштейн проделывает детальный анализ стихотворных произведений в их материальном звучании и приходит к выводам, которые не совпадают с мнениями других ученых.

Прежде всего, в работах предшественников — как российских, в числе Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского, так и немецких Э. Сиверса и его учеников О. Рутца (O. Rutz) и Ф. Сарана (F. Saran) — он не согласен с тем, что они не делают

---

[4] Отчет о научной деятельности Отдела словесных искусств в ГИИИ // Поэтика: Сборник статей. Л., 1926. Вып. 1. С. 158.

[5] Перечень докладов, заслушанных в КИХРе, можно найти в отчетах ГИИИ: Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств // Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 221–222; Отчет о научной деятельности Отдела словесных искусств в ГИИИ // Поэтика: Сборник статей. Л., 1926. Вып. 1. С. 156–160; Отчет о научной деятельности Отдела словесных искусств в ГИИИ с 1.1.1926 по 1.1.1928 // Поэтика: Сборник статей. Л., 1928. Вып. 4. С. 151–153; Шилов, 1979: 125–126.

[6] Статьи сотрудников комиссии были опубликованы во временниках Отдела словесных искусств «Поэтика» (1926–1929 гг., вып. I–V), «Вопросы поэтики» (1923–1925 гг., вып. I–VI) и «Русская речь» (новая серия, 1927–1928 гг., вып. I–III).

[7] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 155 об.–157 об.

различия между стихотворным произведением как таковым и его материальным звучанием, а следовательно, между поэтическим и декламационным искусством [Бернштейн, 1927б: 25–26].

По Бернштейну, материал поэзии и декламации не идентичен: для поэзии это *слово* как языковой знак с его фонетическими, морфологическими, синтаксическими и семантическими признаками; для декламации, которая озвучивает написанное слово, это *реально звучащее слово* [Бернштейн, 1927б: 30–33]. Поэтическое произведение строится на фонических элементах, но оно еще не образует декламационного произведения, оно только «*способно к звучанию*». Иными словами, автор использует при написании своего текста звуковые элементы языковой системы, читатель воспринимает их глазами, и только в том случае, когда они получают звуковое воплощение, их можно услышать, они становятся материальными звуками. Таким образом, Бернштейн рассматривает декламацию как искусство воспроизведения и тем самым определяет ее как материальное искусство. Декламационное прочтение конкретизирует ту или иную систему заложенных в стихотворении возможностей фонического выражения, но исключает тем самым все другие его опции [Бернштейн, 1927а: 39–40].

Бернштейн обращает внимание на несовпадение как композиции, так и эмоциональной окраски в поэтическом и декламационном произведениях. Так, в композиции поэтического текста членение по стихам и строфам может не совпадать с членением синтаксическим (enjambement). Метрическая структура текста также не всегда определяет его ритмику при озвучивании. Поэтому он считает, что декламационное композиционное построение стихотворения уточняет поэтическое [Бернштейн, 1927б: 39–40]. Кроме того, факторы эмоционального воздействия чтеца на зрителя, на которые поэзия как таковая влияния не имеет (например, индивидуальный тембр голоса или так называемые «зрительно-моторные моменты» — внешний облик, мимика и жестикуляция), могут дополнить своими средствами поэтическое произведение. Таким образом, декламационная композиция и эмоциональная окраска могут вносить в прочитанный текст нечто новое, от-

крывая и конкретизируя заложенные в нем тенденции [Бернштейн, 1927б: 41–44].

Итак, декламация как искусство «репродуктивное», «интерпретирующее» и «исполнительное» создает из поэтического произведения совершенно новый эстетический объект, а озвучивание реализует *одну* из многочисленных потенциальных его интерпретаций. И именно поэтому «закон исполнения», по мнению Бернштейна, не может быть заложен в стихотворном тексте [Бернштейн, 1927а: 40]. Это утверждение поставило под сомнение тезисы многих российских и европейских ученых об имманентных качествах стиха, опровергая посылку Э. Сиверса и лишая авторскую декламацию ее каноничности.

Бернштейн рассматривает и роль звучания стиха для самого автора во время создания художественного произведения. В соответствии с этим он намечает две тенденции у поэтов: «декламативную» и «недекламативную». Поэты «декламативной тенденции» в творческом процессе произносят свои стихи вслух, таким образом они представляют себе их материальное звучание. К их числу Бернштейн причисляет А. Пушкина, Н. Некрасова, Андрея Белого, В. Брюсова, А. Ахматову, Ф. Сологуба и многих других. Поэты «недекламативной тенденции» абстрагируются от звука и придают большее значение письменной форме стиха. Для них звуковое воплощение может оказаться не только излишним, но и отвлекающим моментом. Поэтами с «недекламативной тенденцией» исследователь считает М. Шкапскую, отчасти А. Блока и М. Кузмина [Бернштейн, 1927а: 12–19].

Декламационная интонация поэтов с «декламативной тенденцией» значительно отличается от интонации разговорной речи склонностью к выделению каждого слова, отчетливостью акцентных контуров, повтором акцентной фигуры, общей напряженностью звучания. Интонационная линия, повторяющаяся из стиха в стих, из строфы в строфу, нередко вступает в конфликт с синтаксисом и семантикой. Такую декламацию Бернштейн называет «связанной» и выявляет, например, у Андрея Белого, О. Мандельштама, Н. Гумилева, И. Северянина и С. Есенина. Он подробно рассматривает ак-

центное построение и паузальное членение произносимого текста в их взаимодействии с синтаксической и семантической структурой стихотворения и на этой основе разграничивает две разновидности «связанной» декламации: «семасиологизующий» и «несемасиологизующий» типы [Бернштейн, 1927а: 27–28; Бернштейн, 1972: 477, 509].

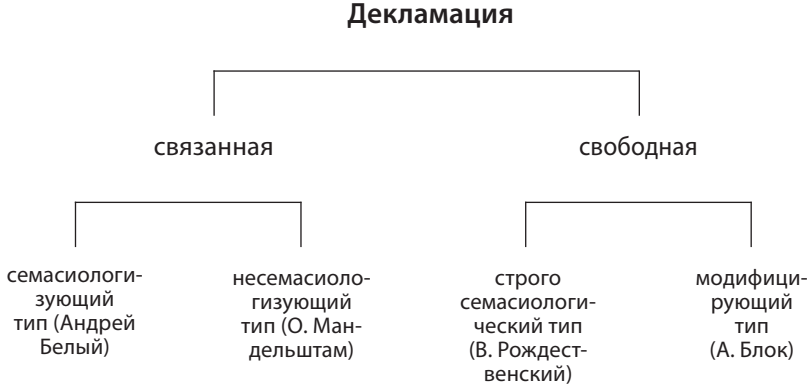
Если повторяющаяся фигура в декламационной манере поэта семасиологизована, т.е. соответствует требованиям смысловой интонации, то можно говорить о «семасиологизующем» типе декламации. Например, Андрею Белому свойственны акцентное выделение середины стиха (мелодическая вершина) и следующая форма паузального членения: при трех ударениях в стихе длительная пауза после первого слова. Следует также обратить внимание на синтаксический и семантический факторы стиха: Белый систематически позиционирует в мелодической вершине такой синтаксический элемент, как прилагательное или существительное в качестве определения, придавая ему наибольшее значение в стихе. Таким образом, выделение середины стиха происходит одновременно на мелодическом (акцентно и паузально), синтаксическом и семантическом уровнях [Бернштейн, 1927а: 27–28, 30–32, 37].

Ярким представителем «несемасиологизующего» типа «связанной» декламации является Осип Мандельштам. Он в большинстве случаев выделяет среднее слово в каждом стихе, но это выделение мелодической вершины не обосновывается семантикой слов, а метрическая структура декламационного произведения не совпадает с синтаксической. Это приводит к конфликту речевых тенденций, для разрешения которых Мандельштам склоняется к правилам фонетики, что и отодвигает требования семантики и синтаксиса на второй план. Следовательно, мелодические фигуры в его декламации, по мнению Бернштейна, базируются на факторах акцентного построения [Бернштейн, 1927а: 28–29, 32–34].

Декламационная манера поэтов «недекламативной» тенденции варьируется в зависимости от синтаксического и семантического строя стиха, и тем самым их декламационная интонация отличается относительным разнообразием, несистематичностью и свободой мелодических форм. Такая декламация носит название «свободной», и Бернштейн рас-

сматривает две группы: поэтов, у которых замечено строго семасиологическое мелодическое построение (например, в декламации В. Рождественского — строго семасиологический тип), и тех, кто отличается значительной модификацией разговорно-речевых мелодических форм (В. Пяст, В. Шершеневич, М. Кузмин, Ф. Сологуб и А. Блок — модифицирующий тип) [Бернштейн, 1972: 477, 509].

Схема декламационных стилей поэтов наглядно показывает эту классификацию[8]:



В 1930 г. плодотворные исследования С.И. Бернштейна были прерваны административными санкциями: очередная реорганизация ГИИИ, ликвидация КИХРа и увольнение сотрудников. Бернштейн был отстранен от исследований. Уникальные записи из его фоноархива переходят из учреждения в учреждение, валики вынимаются из футляров, ломаются, плесневеют. Лишь в 1935 г. Государственный литературный музей, только что образовавшийся в Москве, проявил интерес к коллекции. В 1938 г. она или, лучше сказать, ее остатки были перевезены В.Д. Дувакиным в Москву [Шилов, 2004: 172–173]. В наши дни общественность узнает о крупном вкладе Бернштейна в звукоархивистику благодаря работам филологов С.И. Богатыревой [Богатырева, 1992; 2009] и П. Бранга

[8] Данная схема, изначально разработаная Бернштейном для классификации мелодических форм [Бернштейн, 1972: 509], здесь представляет категоризацию декламационных стилей.

[Бранг, 2010], многочисленным публикациям бывшего заведующего отделом звукозаписи Государственного литературного музея Л.А. Шилова [Шилов, 1979; 1987; 1989; 2004] и под его руководством восстановленным и изданным записям голосов поэтов *У старого фонографа* (1971), *Голоса, зазвучавшие вновь* (1977, 2003), а также статьям редактора отдела поэзии журнала «Новый мир» П.М. Крючкова в рубрике *Звучащая литература. CD-обозрение Павла Крючкова* («Новый мир» 2005–2009 гг.) и его вечерам звукозаписи.

Несмотря на то что некоторые сочинения С.И. Бернштейна ждали печати уже в 1928 г., они никогда не были изданы: например, «Голоса поэтов» и сборник по теории декламации[9] под его редакцией, содержащий итоги десятилетней работы как самого Бернштейна, так и его сотрудников. Из-за чрезвычайной требовательности автора к своим трудам [Шилов, 2004: 164], а также вследствие трудностей книжного дела и несовершенной тогдашней технологии передачи графиков и пометок в цитатах [Бернштейн, 1972: 454] некоторые статьи Бернштейна появились лишь в 70-х годах: *Голос Блока* [Бернштейн, 1972] и *Художественная структура стихотворения Блока «Пляски осенние»* [Бернштейн, 1973].

Результаты десятилетней практической и теоретической работы С.И. Бернштейна и его сотрудников позволяют говорить о создании новой дисциплины со своими задачами, методическими и терминологическими наработками. Сегодняшняя техника хранения, распространения и обработки цифрового звукового материала, а также компьютерные программы, визуализирующие звук и его особенности, помогают научному проекту «Декламация в теории и на практике: С.И. Бернштейн»[10] под руководством проф. Вальтера Кошмаля в Институте славистики университета г. Регенсбурга продолжить деятельность по созданию квалифицированной теории декламации.

---

[9] Эти книги упоминаются как подготовленные к печати в отчете о научной деятельности Отдела словесных искусств в ГИИИ с 1.1.1926 по 1.1.1928. С. 153.

[10] Научные исследования осуществляются при поддержке фонда Fritz-Thyssen-Stiftung.

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия I. Л., 1927а.

Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика: Сб. статей. Л., 1927б. Вып. III.

Бернштейн С.И. Вопросы обучения произношению применительно к преподаванию русского языка иностранцам. М., 1937.

Бернштейн С.И. Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972.

Бернштейн С.И. Художественная структура стихотворения Блока «Пляски осенние» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6.

Богатырева С.И. Завещание // Вопросы литературы. М., 1992. Вып. 2.

Богатырева С.И. Хранитель культуры, или До, во время и после «Картонного домика» // Континент. М., 2009. № 142.

Бранг П. «Слуховая филология» и ее отзвуки в России — в исследованиях С.И. Бернштейна и других // Бранг П. Звучащее слово. М., 2010.

Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. М., 2007. № 86.

Горяева Т.М. Из истории отечественной звуковой культуры (жизнь и деятельность С.И. Бернштейна) // Труды Историко-архивного института. М., 1996. Т. 33.

Леонтьев А.А. С.И. Бернштейн как фонетист // Бернштейн С.И. Словарь фонетических терминов. М., 1996.

Шилов Л.А. История одной коллекции // Возчиков В.М. Звучащий мир: Книга о звуковой документалистике. М., 1979.

Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки архивиста. М., 1987.

Шилов Л.А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы. М., 1989.

Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки архивиста-шестидесятника. М., 2004.

Эйхенбаум Б.М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

Fricke H. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1997. Bd 1.

Meyer-Kalkus R. Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001.

Sievers E. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg, 1912.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАБИНЕТА ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ (при Государственном Институте истории искусств) В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКЛАМАЦИИ

В.В. Золотухин
Москва

Распространенное мнение о том, что изучение авторского чтения поэтов являлось главной сферой научных интересов Кабинета изучения художественной речи, основывается, в первую очередь, на публикациях создателя КИХРа, языковеда и звукоархивиста Сергея Игнатьевича Бернштейна [Бернштейн, 1926; 1927а; 1927б]. Большинство его статей о декламации, написанных в основном в начале и середине 1920-х годов действительно посвящены проблемам, связанным с авторским чтением стихов. Это то, с чего начиналась история Кабинета и что сохранит главенствующее положение в его работе. Но представления об эволюции КИХРа, важнейшего центра исследований декламации 1920-х годов, могут существенно обогатиться, если, обратившись к архивным документам, мы попытаемся реконструировать другие направления его работы, отличные от изучения авторского чтения. К этим малоизученным и (лишь на первый взгляд) периферийным областям относится также изучение сценической речи.

С самых первых лет совместной работы С. Бернштейна с «кихровцами» театр будет постоянно находиться в поле их внимания. Так, например, С.Г. Вышеславцева, ближайший сотрудник Бернштейна в 1920-х годах, была прямо связана со сценической работой и театральной педагогикой[1]. Но

[1] Помимо романо-германского отделения Историко-филологического факультета Петербургского университета, С. Вышеславцева в 1914 г. окончила Курсы ритмической гимнастики С. Волконского, а также занималась у В. Мейерхольда. В 1921–22 гг. она ставила декламационные хоры в педагогическом техникуме им. Ушинского. В 1922–23 гг. в 189-й Трудшколе вела показательные занятия по коллективной декламации. В 1922–24 г. в Государственном Агитационном театре (б. Студия Шимановского)

научный интерес к театру у самого Бернштейна проявился значительно раньше. Среди самых первых его публикаций, относящихся к 1912–1914 гг., мы обнаруживаем статьи, посвященные истории театра и драмы [Бернштейн, 1996: 18–19]. Они были написаны тогдашним студентом, изучавшим русскую литературу под руководством С. Венгерова в Петербургском Университете (т.е. еще до начала изучения Бернштейном русского и славянского языкознания и общей фонетики). Но стоит обратить внимание и на то, где они были напечатаны. Это журналы «Театр и искусство», а также «Библиотека Театра и искусства», приложением к которому в 1912–1913 годы выходил «Голос и речь». Именно в «Голосе и речи» впервые на русском языке были изложены идеи Э. Сиверса и других немецких представителей так называемой «слухово-произносительной филологии», оказавших большое влияние на ранние труды формалистов. Здесь же свои первые статьи о мелодии речи и истории декламации печатает В. Всеволодский-Гернгросс. То и другое, как известно, сыграет немаловажную роль в становлении теории декламации Бернштейна.

КИХР создается в 1923 году как научно-вспомогательное учреждение при Разряде истории словесных искусств Российского Института истории искусств. Свое основание Кабинет вел от фонетической лаборатории Института живого слова, в котором, начиная с 1920 г. постоянно велась запись авторского чтения [см: Бернштейн, 1926: 49; Вассена, 2007: 83]. К 1920 году относятся первые доклады С. Бернштейна, посвященные декламации. В ноябре этого же года он становится преподавателем Факультета истории словесных искусств РИИИ. Через год на собрании институтского Общества из-

---

и в Пролеткульте принимала участие в «разработке речевой части постановок (монтаж речи — преимущественно коллективной)» и вела с артистами занятия «по теории поэзии и по высшей технике речи (обзор экспрессивных приемов в речи различных стилей)». В 1923–1925 г. преподавала выразительную речь в I Государственной художественной студии. Вышеславцева также выступала как чтец. Ее репертуар состоял преимущественно из «произведений современной агит- и пролетпоэзии» (Архив отдела кадров РИИИ, дело №35; копия автобиографии есть также в ЦГА, ф. 2555. Оп. 1. д. 1014. Л. 204). Фоновалики с записью ее чтения хранятся в Отделе звукозаписи Государственного литературного музея.

учения художественной словесности им будет прочитан один из важнейших ранних докладов «Голос Блока», ставший основой позднее написанной одноименной статьи, опубликованной уже после смерти ученого [Бернштейн, 1972].

В начале существования КИХРа его звукоархив иногда именуется «Голосами поэтов»[2], «Архивом записей чтения поэтов»[3] и т.д. В истории Кабинета это период работы в области экспериментальной поэтики, — т.е. попыток путем эмпирического изучения декламации открыть законы стихотворного текста, в частности выявить заложенные в нем мелодические структуры. Этот этап может быть рассмотрен как подготовительный к созданию Бернштейном собственной теории изучения звучащей художественной речи, основывающейся на анализе *декламационного произведения, отличного от произведения поэтического* [см.: Бернштейн, 1927а: 40].

Параллельно происходил еще один процесс — формулирование новых принципов исполнения поэзии, опирающихся в большой степени на чтение стихов самими поэтами. Эти принципы часто противопоставлялись в те годы так называемому «актерскому» чтению. Вместе с сотрудниками раздела в этой работе также участвует группа декламаторов, в числе которых — Владимир Пяст, Надежда Омельянович, Наталья Радлова-Казанская и др. Идея о конфликте двух принципов — исполнительского и авторского — нашла отражение в статье Б. Эйхенбаума «О камерной декламации» [Эйхенбаум, 1927]. Заметим, однако, что в ней вообще никак не дифференцируются различные актерские школы, существовавшие на тот момент. В эти годы С. Бернштейн точно так же рассматривает театр как антитезу новым декламационным принципам. И все-таки его формулировки несколько отличаются от предложенных Б. Эйхенбаумом. В своих заметках о книге О. Озаровской «Моей студии» (1923) он пишет: «*Упомянутые особенности словесного материала, — стиха, — прежде всего, фонический ритм, — накладывают на звуковое выражение переживания, диктуемого содержанием речи, целый ряд ограничений: и тембр голоса, и сила, и темпы, и мелодика (повы-*

[2] ОР РНБ. Ф. 1120 (Кроленко А.А.). Д. 265. Л. 48.

[3] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 119. Л. 76.

шения и понижения) — все должно быть как-то упорядочено, организовано, все должно звучать не так, как звучит в жизни, и не так, как в бытовом театре»[4].

В 1923 году заседания, на которых зачитываются доклады о декламации, проводятся Комитетом по изучению художественной речи под председательством Б. Эйхенбаума [Бернштейн, 1926: 48]. В ЦГАЛИ отложились протоколы трех его заседаний[5]. Также сохранился ряд протоколов созданной в 1925 году новой Комиссии по изучению звучащей художественной речи (при Секции изучения художественной речи), в которой на ближайшие годы сосредоточится научная работа по созданию теории декламации[6]. Если мы сравним протоколы 1923 года с протоколами 1925-го, то обнаружим примечательную вещь: в списке участников заседаний 1923 года постоянно встречаются имена опоязовцев (Общество изучения теории поэтического языка) и близких к их кругу исследователей — Ю. Тынянова, В. Жирмунского, Б. Томашевского, Л. Якубинского, Б. Эйхенбаума и др. К 1925 году по целому ряду причин они отходят от изучения звучащего стиха, а в списках участников заседаний новообразованной Комиссии их имен практически не встречается.

Остановимся на одной из этих причин. Среди документов Разряда истории словесных искусств ГИИИ сохранился Отчет (за III квартал 1924 года), подводящий, в частности, итоги первого года работы КИХРа. В этом тексте, подписанном секретарем Разряда Истории Словесных Искусств Б. Казанским (автором фрагмента о КИХРе предположительно является С. Бернштейн), сообщается, что главной задачей Кабинета было до сих пор изучение приемов произнесения поэтами своих стихов. «…*В отношении этой цели этот материал* [т.е. записи с авторским чтением. — *В.З.*] *теперь можно считать исчерпанным для современной науки. Подведение итогов этих технических и методологических исканий и было важнейшим*

[4] Отдел звукозаписи Государственного литературного музея. Фонд С. Бернштейна. Д. 18.

[5] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 137.

[6] Там же. Ф. 82. Оп. 3, Д. 10. Лл. 16–18; ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 19. Лл. 1 –10.

делом Кабинета»[7] за минувший год. Самый первый период существования КИХРа заканчивается именно здесь, в конце 1924 года, констатацией того, что для построения теории декламации необходимо искать новый материал, отличный от авторского чтения. КИХР, узнаем мы из того же отчета, планирует расширять свой архив за счет записей декламаторов и ораторской речи. К весне 1924 года относится статья С. Бернштейна «Стих и декламация» (опубликована тремя годами позднее), опровергающая существование заложенного в произведении «закона исполнения» и утверждающая несовпадение «*эстетического состава стихового произведения и произведения декламационного*» [Бернштейн, 1927: 40]. К 1924 году также относятся самые первые записи актеров в фонографическом архиве.

Необходимо сказать несколько слов об этих самых актерских записях в коллекции КИХРа. Помимо чтения актером Александром Моисси стихов Гейне (в которых он выступает как чтец-декламатор), записанных во время весенних гастролей артиста в СССР, это валики с голосами актеров московского Камерного театра Николая Церетелли (читает стихи И. Анненского, Э. Верхарна, монолог из «Ромео и Джульетты») и Алисы Коонен (наряду с монологом Федры она прочла стихи Блока, фрагмент из «Стеньки Разина» Каменского)[8]. Можно предположить, что их записывали, главным образом, как чтецов, на что указывает перечисление их фамилий в ряду других декламаторов в некоторых отчетах о деятельности фоноархива[9]. Возможно, что этот материал предполагалось анализировать для установления разницы между актерским и авторским чтением: косвенным аргументом в пользу версии служит то, что некоторые произведения, которые читает Коонен, существовали в коллекции КИХРа и в авторском чтении.

Необходимо оговориться, что документы, с которыми нам до настоящего момента удалось познакомиться, гово-

---

[7] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 119. Л. 76.

[8] Эти и другие фоновалики, упоминающиеся в статье, в настоящий момент хранятся в отделе звукозаписи Государственного литературного музея. Даты записей взяты из описей С. Бернштейна, по сей день сопровождающих фоновалики.

[9] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 123 об.

рят о том, что теория сценической речи не рассматривалась С. Бернштейном и его более молодыми коллегами как раздел теории звучащей художественной речи. Это не умаляет их вклада в исследования театральной декламации, но вынуждает поставить вопрос об отношениях между бернштейновской теорией декламации и областью изучения сценической речи, нуждающийся в дополнительном освещении. Изучение звучащего стиха, разумеется, не было завершено в 1924 году. Но с этого времени оно начинает осмысляться как один из разделов теории звучащей художественной речи. Тем временем, потеря интереса опоязовцев к эмпирическому изучению звучащего стиха и к работе обновленной бернштейновской Комиссии грозила снижением той интенсивности, с которой велась исследовательская работа в первые годы.

Все более плотное взаимодействие с другими разрядами института, — речь идет, в первую очередь, о музыкальном и театральном, — отчасти и было ответом на этот вызов. На совместном заседании Секции музыкознания Раздела истории музыки и Секции изучения художественной речи весной 1925 года Бернштейн читает свой доклад «Стих и декламация». В ходе прений В. Всеволодский-Гернгросс замечает: «*Упрек актерам в неумении произносить стихи может быть отнесен лишь к представителям старого театра, но никак не новейшего*»[10]. И приводит в пример Камерный театр и Театр Мейерхольда. Тогда же В. Всеволодский-Гернгросс предлагает КИХРу сотрудничать с Разрядом истории театра в изучении актерской декламации, на что Бернштейн охотно соглашается. Учел ли он в дальнейшем замечания Всеволодского-Гернгросса? В опубликованной в 1926 году статье «Звучащая художественная речь и ее изучение» мы уже встречаем краткие характеристики декламационного искусства Камерного театра, Передвижного театра П. Гайдебурова, Театра Мейерхольда (отмечено, что он в своих спектаклях добился высокой степени согласования речевого элемента с элементом моторным) и некоторых других [Бернштейн, 1926: 42–43]. Дело было, по-видимому, не только в замечании Всеволодского-Гернгросса; возможно, С. Бернштейн откликался на новую ситуацию в театре, когда особенности декламации поэтов (например,

[10] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 10. Л. 17.

В. Маяковского) активно начали проникать и в сценическую речь актеров, и в речь декламаторов [Золотухин, 2010].

Впервые изучение проблем сценической речи среди текущих задач Секции художественной речи мы находим в документе «Производственный план РИИИ на 1925/26 г.»[11]. В этом же документе среди задач по Кабинету художественной речи приводится «пополнение архива фонограмм записями декламационной, ораторской и сценической речи» с пометкой «*Постановка записей двух последних видов является новой*»[12]. Документы показывают, что записать актеров в 1925/26 году КИХРу не удалось, скорее всего, из-за дефицита валиков. В 1926 году многие доклады «кихровцев» были посвящены анализу записанных на граммофонные пластинки монологов и поэтических произведений в исполнении Александра Моисси и некоторых других немецких актеров. Нам эта работа видится переходным звеном к началу изучения собственно театральной декламации. Отметим также, что в статье Бернштейна «Эстетические предпосылки теории декламации», законченной в сентябре 1926-го, в качестве примеров использования приема декламационного шепота приводятся выступления Андрея Белого и Василия Качалова, т.е. поэта и актера [Бернштейн, 1927б: 38].

Рывок в изучении сценической речи произошел в 1927 году: для записи валиков с актерской декламацией была специально организована поездка в Москву[13]. Проходит ряд совещаний по методике исследования с участием членов ТЕО (Театрального отдела института) [14]. Из письма Бернштейна Всеволоду Мейерхольду[15], отправленного осенью 1927 года, мы узнаем, что инструкция записи актерской декламации составлялась им совместно с сотрудниками Театрального Отдела Алексеем Гвоздевым и Всеволодом Всеволодским. Устраиваются показательные обсуждения записей речи артистов 1-го и 2-го МХАТа, а также Государственного театра им. Вс. Мейерхольда[16]. Интенсивность этой работы сохраняется в следующие

[11] ЦГА. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 801. Л. 529.
[12] Там же. Л. 530.
[13] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 38. Л. 156об.
[14] Там же. Д. 28. Л. 50.
[15] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1172.
[16] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 28. Л. 50.

годы. Согласно сведениям, приведенным в статье Л. Шилова «История одной коллекции», осенью 1929 г. читается совместный доклад А. Федорова и С. Вышеславцевой «Речевая сторона постановки “Клопа” Маяковского в Театре имени Мейерхольда». В декабре того же года С. Вышеславцева выступает с докладом о «Речевой стороне постановки «Командарма» Сельвинского в Театре им. Мейерхольда». В начале 1930 Бернштейн выступает с докладом «Декламация П.П. Гайдебурова»[17]. Летом 1930 в ходе самой масштабной за всю историю института чистки, вслед за печатными обвинениями в «научном шарлатанстве» Бернштейна увольняют из института. КИХР в результате реорганизации перестает существовать.

Итак, сценическая речь, находящаяся в начале на периферии интересов КИХРа, с годами занимает в его работе все более важное место. Работа велась в сотрудничестве с Театральным отделом института. Отметим, что оба отдела объединял повышенный интерес к «левому», преимущественно московскому театру, в особенности к Театру им. Вс. Мейерхольда[18]. Остановимся на одном наблюдении С. Бернштейна, которое поможет ответить на вопрос, что же помешало сделать сценическую речь одним из разделов создаваемой теории звучащей художественной речи. Как уже было сказано, в основе изучения «кихровцами» художественной декламации лежал анализ записанного на грампластинке монолога «Гамлета» и некоторых других поэтических произведений в исполнении актера Александра Моисси [Отчет..., 1928: 152]. Однако когда весной 1924 года немецкий артист приехал с гастролями в Ленинград, во время которых сыграл, в частности, и роль

[17] Даты, когда были прочитаны эти доклады, приводятся в черновых вариантах статьи Л. Шилова «История одной коллекции» (Отдел звукозаписи Государственного литературного музея. Фонд С. Бернштейна. Д. 52.).

[18] Начавшееся в 1920-х сотрудничество Вс. Мейерхольда и С. Бернштейна продолжилось в 1930-х годах, после переезда последнего в Москву. В Театральном училище при ТИМе Бернштейн читал курсы «Основы фонетики и русская орфоэпия» и «Композиция лирических стихотворений», вел переговоры с театром об издании ряда работ. Позднее КИХР и ТИМ оказались снова связаны через фигуру Владимира Пяста, приглашенного читать лекции по ритмике стиха пушкинского «Бориса Годунова» для актеров ГосТИМа в период работы над спектаклем [см.: Золотухин, 2010].

Гамлета, оказалось, что на сцене исполнение монологов было иным, оно значительно отличалось от записи на граммофонной пластике. «Драматическая декламация отличается от лирической тем, что в первой образ героя характеризуется не только словесным материалом и его построением, — находим мы в одной из рабочих записей С. Бернштейна, относящихся к лету 1928 года, — но и поведением. Т[аким] о[бразом], в драматической декламации звуковое построение может играть второстепенную роль, [зачеркнуто: может и вовсе не играть никакой роли. Потому] в какой мере, — это определяется весом словесно-художественного элемента в построении пьесы. М.б., именно потому монолог Гамлета в сценич[еском] исполнении Moissi так не похож на его декламационное исполнение в граммофоне»[19]. В этом замечании сформулирована одна из основных проблем изучения сценической речи теми средствами, которые КИХР использовал в работе с авторским и декламаторским чтением. Но важно и другое: эта трудность, как мы увидим, отнюдь не заблокировала для КИХРа дальнейшие исследования театральной декламации.

Ценнейшие сведения о методах и целях этих исследований дают нам сохранившиеся валики с театральной декламацией. Следует сказать несколько слов об условиях, в которых производилась запись. На одном валике помещается до 4 минут звука, и перед исследователями вставал закономерный вопрос: как же, собственно, записывать сценическую речь, если для записи всего лишь одного монолога могло понадобиться и два валика (с неизбежной в этом случае остановкой записи)? Запись спектакля целиком — в отличие, скажем, от записи стихотворения — была в те годы для Института невозможна. В этих обстоятельствах «кихровцы» были вынуждены очень тщательно выбирать фрагменты для аудиофиксации. И именно эта необходимость выбирать между теми или иными отрывками ролей может сегодня указать нам на направления их исследований.

Внушительная часть театральных записей из звукового архива КИХРа (частично дошедших до сегодняшнего дня) была сделана в 1927 году во время поездки в Москву двух

[19] Отдел звукозаписи Государственного литературного музея. Фонд С. Бернштейна. Д. 1.

студенток Высших курсов искусствознания Т. Поповой и Е. Волковой, снабженных подробными инструкциями. Они записали актеров Государственного Театра им. Мейерхольда, МХАТа и МХАТа 2-го[20]. Из актеров МХАТа были записаны Василий Качалов и Иван Москвин: в основном, это фрагменты из их знаменитых ролей, как, например, монолог Барона в исполнении Качалова из горьковского «На дне» или монолог Городничего-Москвина из мхатовского «Ревизора». Валики с записями Михаила Чехова не совсем обычны: наряду с монологами Гамлета, Аблеухова из «Петербурга» Андрея Белого или Эрика XIV из одноименной пьесы Августа Стриндберга на них есть записи отдельных реплик того или иного героя, взятые из разных фрагментов роли. Это, например, фрагменты роли Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина из 1-го и 2-го акта. Также записан Фрезер из «Потопа» Бергера (реплики из разных сцен 2-го акта), знаменитого спектакля и знаменитой роли, созданных еще в Первой студии МХТ. Эти записи можно назвать миниатюрными речевыми портретами персонажей, в которых запечатлены интонации из разных эпизодов пьесы. Такой способ фиксации давал возможность если не сравнивать их друг с другом, то хотя бы иметь более полное представление о развитии роли и, соответственно, изменениях в речи персонажа.

Большинство записей осени 1927 года было сделано с участием мейерхольдовских актеров. Записываются монологи, к примеру, Гулячкина в исполнении Эраста Гарина из эрдмановского «Мандата». А также диалогическая речь (например, сцена диалога Гулячкина и его матери Надежды Петровны из 2-го акта пьесы), изучение которой очевидно интересовало «кихровцев». В «Лесе» Островского наряду с основными действующими лицами вроде Гурмыжской, Аксюши и Счастливцева, записывается речь и менее значительных персонажей, например отца Евгения[21].

Но самым необычным образом записывался знаменитый мейерхольдовский «Ревизор». Записей монологической речи

[20] См.: ЦГАЛИ. Ф.82. Оп.3. Д.38. Л.156об.

[21] Церковный сан он получил в спектакле Мейерхольда за свои нравоучительные сентенции; в пьесе Островского это Милонов, один из соседей Гурмыжской.

отдельных героев было сделано сравнительно немного (это, в частности, монологи Осипа, а также Марьи Антоновны в исполнении Марии Бабановой; к слову, осенью 1927 года, когда проводилась запись, актриса уже покинула труппу Театра Мейерхольда). Среди записей достаточно много диалогической речи (например, начало сцены вранья Хлестакова в исполнении Гарина. В сцене участвовала и Анна Андреевна — Райх). Важно, что мы встречаем здесь фиксацию и эпизодических ролей — например, Февроньи Пошлепкиной, слесарши, которая приходит к Хлестакову жаловаться на Городничего. Записи вроде последней, по-видимому, были сделаны с той целью, чтобы дать возможность соотнести речевые приемы и выразительные средства основных и второстепенных персонажей. При условии дефицита звукового материала это давало возможность говорить о речевой режиссуре спектакля и анализировать декламационную сторону спектакля *как целого*[22].

Прежде чем перейти к выводам, остановимся на одном документе, прямо касающемся сценической речи. Это доклад «Задачи и способы озвучивания музеев», прочитанный С. Бернштейном на заседании Методической комиссии сектора науки Наркомата, относящийся к лету 1930 года. «*В качестве звучащих экспонатов,* — писал Бернштейн, — *в театральных музеях были бы желательны записи отдельных оперных арий, монологов и т.п. Но это — лишь примитивная форма экспонатов театрального звучания. Едва ли не больший интерес представляли бы записи диалогов, целых сцен и целых произведений. Можно пойти еще дальше — зафиксировать в звучащих записях процесс становления спектакля — показать, например, образцы звучания той или иной роли в устах определенного исполнителя в разных стадиях ее разработки — до и после режиссерской правки, записать ту или иную сцену в ряде репетиций и в окончательной форме, после первого и после сотого представления, документировать*

[22] Упомянем записи, сохранившиеся в звукоархиве КИХРа и относящиеся, согласно документам, к 1930 году. Это валики с фрагментами ролей актеров Малого театра: Михаила Францевича Ленина, Александры Яблочкиной, Варвары Рыжовой, а также Павла Гайдебурова, создателя Передвижного театра, в те годы выступавшего в Ленинграде с моноспектаклями.

постепенное срабатывание исполнения ролей с оркестровым сопровождением, зафиксировать интонационные указания режиссера и их преломление в голосе актера, и т.д. […] *В области фонографической записи кое-что можно найти в собрании Кабинета Изучения художественной речи, причем спектакли театра имени Мейерхольда документированы преимущественно в диалогической форме*»[23]. Часть высказанных С. Бернштейном пожеланий, несомненно, относилась и к дальнейшим путям изучения и записи сценической речи, которые он намечал для КИХРа, но не смог реализовать из-за событий 1930 года.

В настоящий момент мы стоим в самом начале изучения наследия КИХРа. Архивные документы свидетельствуют о том, что за семь лет своего существования Кабинет существенно варьировал направления своих исследований. Несколько раз менялось его место внутри Отдела словесных искусств ленинградского Гос. института истории искусств. Причем, не только внешние, но и внутренние причины, в том числе, кризисы (как, например, отход от его работы опоязовцев) определяли направление работы этой лаборатории. В сферу научных интересов «кихровцев» вслед за авторским чтением стихов *закономерно* вошло декламаторское исполнение, затем ораторская, несколько позднее сценическая, а ближе к концу 1920-х — еще и радиоречь. Обращение к сценической речи помогало, с одной стороны, проверять универсальность методов создаваемой С. Бернштейном теории декламации. С другой стороны, развивать методологию исследования, о чем он прямо писал в письме Вс. Мейерхольду: «*Точный хронометраж и выверенность каждой интонации* [в спектаклях ГосТИМа. — *В.З.*], *с одной стороны, представляет для исследования огромный интерес, а с другой стороны — значительно облегчит наши искания в области методики изучения*». Как когда-то блоковская декламация дала импульс развитию анализа звучащего стиха, так анализ мейерхольдовских спектаклей — и сценической речи в целом — должен был помочь открыть новые методы изучения звучащей художественной речи и ее законы.

---

[23] Отдел звукозаписи Государственного литературного музея. Фонд С. Бернштейна. Д. 15.

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн С.И. Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного Института истории искусств. Л., 1926. Вып. I.

Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь (под ред. проф. Л.В. Щербы). Новая серия I. Л., 1927а.

Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика: Временник Словесного отдела Государственного Института истории искусств. Л., 1927б. Вып. III.

Бернштейн С.И. Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972.

Бернштейн С.И. Словарь фонетических терминов. М., 1996.

Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. М., 2007. № 86.

Золотухин В. Колодец и колокол. О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905–1929) // Вопросы театра. Proscaenium. М., 2010. № 3–4.

Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ с 1/I. 1926 г. по 1/I.1928 // Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. IV. Л., 1928.

Эйхенбаум Б.М. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.

«ЖИВОЕ СЛОВО», *ISEGORIA* AND THE POLITICS OF DELIBERATION IN REVOLUTIONARY RUSSIA

C. Brandist
Sheffield, UK

Exactly why the notion of живое слово became such a live issue among such a wide range of intellectual circles from a variety of intellectual backgrounds is a question that has not been given adequate attention in critical literature. This contribution attempts to address this question, pointing out that the term became a syncretic category in which a range of related but far from identical concerns coalesced but never resulted in a systematic synthesis. As such the current article is an exercise in what may be called semantic palaeontology, revealing the various deposits of meaning, but nevertheless acknowledging that for different intellectual groups the ordering of the layers varied significantly.

1. Democracy

Discussions about the democratic order that should replace Tsarist autocracy was a sphere in which the notion of живое слово played an important role. The liberals who envisaged the establishment of a formal bourgeois democracy inevitably championed basic rights of assembly and 'freedom of speech', but elections were to be limited to realm of abstract citizenship, and control of the economic bases of power was to be excluded from any democracy. The reality of this is quite clear to see today in Greece, where elected governments have been instructed by unelected banks to impose austerity regardless of the popular will of the electorates. Bourgeois democracy also institutionalizes distance between representatives and their electors and does not allow the latter to recall the former. Theorists of bourgeois democracy, such as the architects of the US constitution generally counterposed the formal democracy of the new system to that of ancient Athens, which was characterized by such notions as the 'tyranny of the democracy'.

Alternative conceptions of democracy among the more radical elements of the liberation movement inevitably referred back to the earlier notion of *dēmokratia*, which Aristotle defined as 'a constitution in which 'the free-born and poor control the government—being at the same time a majority' as opposed to an oligarchy, in which "the rich and better-born control the government—being at the same time a minority. Instead of an abstract 'freedom of speech', in which there is no guarantee one's perspective will be listened to, the more substation notion of *Isegoria* — the *equality* of speech operated in Athenian *dēmokratia* — the right to have one's say. Clearly *dēmokratia* had a social content in the Aristotelian definition. The *dēmos* had the sense of the poor masses (the Latin *plebs*), while *kratos* denoted a forcible grip on the disempowered wealthy few. As Paul Cartledge (1996: 183) notes, *Dēmokratia* was probably construed by its opponents negatively to mean something approaching the "dictatorship of the proletariat". *Isegoria*, the right to speak at the assembly was related to deliberative rhetoric (*symbouleutikon*), which involved *Ethos* (establishing confidence in the speaker); *Pathos* (arousing the feelings of the audience); *Pistis* (proof) given through *Paradeigma* (example), chosen according to its appropriateness, *Prepon*, which required the assessment of the specific sociological characteristics of an audience and an orientation on its values. The free assembly would listen to the cases presented speakers cases and vote (For discussions see Vickers, 1988; Ginzburg, 1999).

The dialectic of agitation and propaganda, which was developed by Plekhanov (Плеханов, 1892), and further developed by Arkadi Kremer and Julius Martov (Кремер, Мартов, 1896) was a theory of how revolutionaries can intervene 'free assemblies' like campaign meetings, trade unions and so on, by tailoring argumentation and evidence to the characteristics of the audience, see also Cliff, 1975: 42–68, 79–98. In *Что делать?* (Ленин, 1902) we see Lenin defining agitation in precisely this way, but specifically linking it to the notion of «Живое слово»:

«Пропагандист … должен дать "много идей", настолько много, что сразу все эти идеи, во всей их совокупности, будут усваиваться лишь немногими (сравнительно) лицами. Агитатор же, говоря о том же вопросе, возьмет самый известный всем его слушателям и самый выдающийся пример, — ...пре-

доставляя полное объяснение этого противоречия пропагандисту. Пропагандист действует поэтому главным образом печатным, агитатор — **живым словом»**.

In the 1911 article «О старых, но вечно новых истинах», Lenin links the level of democracy in a given bourgeois society to the hegemony of the *demos* in the Athenian sense:

«Каждая капиталистическая страна переживает эпоху буржуазных революций, когда складывается та или иная степень демократизма, тот или иной уклад конституционализма или парламентаризма, та или иная степень самостоятельности, независимости, свободолюбия и инициативности "низов" вообще, пролетариата в частности, та или иная традиция во всей государственной и общественной жизни. Какова будет эта степень демократизма и эта традиция, — зависит именно от того, будет ли гегемония в решающие моменты принадлежать буржуазии или ее антиподу, будет ли первая или последний (опять-таки в эти решающие моменты) "центром притяжения для демократического крестьянства" и для всех вообще демократических промежуточных групп и слоев» (Ленин, 1973: 283)

Democracy here has a class character, that is, it involves a relation to economic relationships. Only the pressure of direct producers could prevent compromises between the bourgeoisie and the autocracy. Later (1919) he began to argue that without democratic control of economic resources any democracy would be effectively neutralized.

2. Language and labour

One particularly influential formulation in Russia at the time was that of the German monist philosopher, and follower of Schopenhauer Ludwig Noiré (1829–89). For him language and reason constitute a 'monon', captured in the notion of **λόγος** (*Logos*). Following Schopenhauer Noiré grounded language and reason in the *Will* (Noiré 1885; see also Нуарэ 1926). However, unlike Schopenhauer, Noiré stressed the practical aspects of Will and so argued that the roots of language arise in collective labour activity though the metaphorical transfer of sounds to the products of man's labour and to his perceptions. All language thus bears evi-

dence of the sedimentations of labour activity. This metaphysics of labour was quickly reinterpreted in Marxist terms by Plekhanov and especially by Aleksandr Bogdanov and in subsequent interpretations the non-Marxist provenance of the idea was largely forgotten. Bogdanov developed Noiré's idea to argue that *«связь элементов опыта в познании своей основою имеет соотношения элементов общественной активности в трудовом процессе»* (Богданов, 1923: 293). For Bogdanov, different experiences give rise to different logics, worldviews, forms of culture and indeed science. Although this was fundamentally different from Leninist conception, in the USSR this idea became dominant, especially through the mediation of Bogdanov's erstwhile colleagues A.V. Lunacharskii and N.I. Bukharin. Indeed, it can be argued that what became known as 'Marxism-Leninism' was a product of Bukharin's attempts to recast certain of Lenin's ideas according to a Bogdanovite philosophy (see, for instance, Biggart, 1992). In his influential textbook *Теория исторического материализма* (Бухарин, 1922) Bukharin was to designate language part of the 'superstructure' on an economic base, which was completely absent from Marx's ideas and which, along with Noiré's ideas about the origin of language, became key elements of Nikolai Marr's theory of language. Bogdanov (Богданов, 1910: 5) argued the proletariat was struggling for «Всеобщая культурная гегемония» and this fed into the notion of cultural revolution that was to become the dominant conception at the end of the 1920s.

3. The Theurgic and Aesthetic

Another quite distinct trend in the reception of the ideas of живое слово and *Logos* was connected with the heritage of orthodox theology in Russian philosophical thought and the way in which this affected the development of aesthetics in the years before the Revolution. Especially prominent in this regard is, of course, the symbolist poet V.I. Ivanov (Иванов, 1974), who viewed language and art as arising from the communal experience of ancient theatre, that is the Dionysian rites as described by Nietzsche. Ivanov identified the birth of the *Logos* with the ecclesiastical notion of слово**.** Now art has a theurgic nature, and the poetic word restructures subject from within, by participating in the establish-

ment of Соборность. Interestingly this mystical notion was but a specific rendering of what Terry Eagleton (1990: 42–43) has called the 'the aesthetic ideal':

> 'the aesthetic… is shorthand for a whole project of hegemony, the massive introjection of abstract reason by the life of the senses. What matters is not in the first place art, but this process of refashioning the human subject from the inside, informing its subtlest affections and bodily responses with this law which is not a law'.

This aesthetic ideal is one of individuals woven together into a unity with no detriment to their particularity.

Another Silver Age thinker, the classicist and ideologist of the so called 'Third Renaissance' F.F. Zelinskii was developing a very similar, but marginally less mystical conception. Both Ivanov and Zelinskii were to attune their ideas to the immediate post-Revolutionary situation. In 1922 Zelinskii argued that «слово, лежащее в основе и гражданской жизни взрослого человека и воспитания молодежи, было настоящим властелином древнего мира» (Зелинский, 1922: 171). This led to the identification of the living word with reason and the Greek term *Logos* (like the Russian *слово*) expressed both concepts. The growth of the conviction that *Logos* rules the world led to the mystical and evangelical understanding of the role of *Logos*, which was the «апофеоз» of the rule of the living word. This was inherited by Christianity and institutionalised by the deadening bureaucratic hand of the church for which the written *Logos* of the gospels should rule the world and men's hearts. Thus, «слово убило жест. Письмо убило слово» (Зелинский, 1922: 172). With the rise of political activism, parliamentary speeches and courtroom appearances, especially following 1905, the idea that what was taking place in Russia was a veritable rebirth of the living word, живое слово, was widespread and a number of studies of the phenomenon arose (Зелинский, 1922: 172, see also Иванова, 2003).

4). Syncretism

The resonance of the idea of живое слово in the immediate post-revolutionary period is largely to be explained by the fact that these three trends were brought together into a syncretic

(rather than synthetic) unity. This was particularly facilitated by the eclectic Commissar of Enlightenment Anatolii Lunacharskii in whose work, speeches and in the research programmes he framed, the three trends were brought together. While Lenin, Trotskii and others were preoccupied by the Civil War, Lunacharskii, an associate of Petrograd symbolists and long time colleague of Bogdanov, was guiding cultural policy. His attempt to fuse Leninist and Bogdanovite can be seen in his contribution to early *Proletkul't* documents, which as Mariia Levchenko correctly observes, constitute a palimpsest of Leninist and Bogdanovite terms. Lunacharskii argues at one point: «Целью культурно-просветительного движения пролетариата является вооружить рабочий класс знаниями, *организовать его чувство искусством*» (quoted in Левченко, 2007: 38–40). Here we can see the combination quite clearly.

Several leading symbolists, including Ivanov, Aleksandr Blok and Andrei Belyi participated in *Proletkul't* activities in a number of areas, but the Театральное отделение (ТЕО) Наркомпроса was an area of particularly intense contact. It was here that the festivals of the Revolution were organized, with Ivanov a particularly influential participant (Зубарев, 1996; 1998; Берд, 2006). More importantly, however, was that it was TEO that administered institutes such as the Petrograd Институт живого слова and the Moscow Государственный институт декламации (later, Институт слова). Here representatives of each trend came together and worked out lines of research that would be influential for the next decade. The ideas of *Isegoria*, of *Logos* and of collectivism coexisted and came into many fascinating combinations. Thus at the opening of the Petrograd institute Lunacharskii defined the purpose of the institution: «надо учить говорить [публично] весь народ от мала до велика» (Записки..., 1919: 23), while Zelinskii argued that «Афинская демократия была той ячейкой, которой было вскормлено живое слово. Дальнейшая история античного мира типична также и потому, что она доказывает нам неразрывность этих двух понятий — демократии и живого слова» (Записки…, 1919: 8). In 1921 N.K. Krupskaia was proclaiming that «Россия — новая Афина» (Крупская, 1921). Speaking at the opening of the Moscow Institute Lunacharskii (Луначарский, 1981) proclaimed:

> «Государственный институт декламации призван работать в области слова. Этим самым он отвечает основной нашей цели и основному тону великой русской революции — нашему устремлению к панпсихизму, широкому коллективному чувствованию».

Here once again we see the Bogdanovite elements of Lunacharskii's thought, which coexisted with the other tends.

Clearly the syncretic conception of живое слово was an unstable phenomenon, but which elements became accentuated as time went on depended more on the institutional context within which the conception was articulated and received than any purely intellectual factors. As the Revolution was isolated and the process of bureaucratic degeneration accelerated after the defeat of the German Revolution in 1923, the counter-revolutionary process ran counter to the democratic elements of «живое слово» and the collectivist elements became combined with the deadening hand of bureaucracy and officialdom. The Party line was claimed to be the distilled essence of proletarian consciousness, and the language of Party leaders as the quintessence of proletarian speech. The First Five Year Plan of course proved an important watershed, after which the primacy of «живое слово» was definitively replaced by that of «печатное слово» as literature began to acquire a special status as something akin to the «апофеоз» of the word. As Katerina Clark (2011: 82) has recently observed:

> The emphasis on letters also has to do with permanence, rationalization, and consolidation. Writing is a way to give governance to speech. Behind this prejudice is the view that there is a hidden order in speech that becomes manifest in writing. And in Stalinist Russia writing emerged as the highest occupation because it was felt that it would reveal the truth of the order to be found in Bolshevik experience, the reason behind it.

Instead of state being absorbed by civil society, which was the precondition for true democracy, civil society was absorbed by the state. The whole political discourse was fatally distorted as a result, and this places significant obstacles in the way of the researcher seeking to trace the continuities and ruptures in Soviet thought. Crucial in approaching this question is the institutional setting in which the ideas developed.

The oratory section of the Petrograd Institute became Госкурсы техники речи which provided courses «подготовка руководителей-инструкторов и преподавателей... для учреждений политпросвета профобра и соцвоса». There were three areas of specialism: «а) литература, творчество и журналистика, б) речевая педагогика, с) публичная речь» (ЦГАИПД. СПб. Ф. 8720. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1). The staff remained of a very high calibre, including most of the staff from the Oratory Section of the Институт живого слова, but the research base was largely transferred to Научно-исследовательский институт сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), which shared many staff. The Лаборатория публичной речи at ИЛЯЗВ, which was set up by L.P. Iakubinskii and K.A. Erberg was an important point of institutional continuity between the institutions. (See Брандист, 2007 and Brandist, 2008) However, in the 1930s, Госкурсы техники речи became Институт агитации им. В. Володарского, where agitation was finally transformed from intervention in free assemblies to management control techniques to cajole people into carrying out tasks that had been decided in advance (see Брандист, 2007). «Живое слово» continued to be studied by figures such as Boris Larin (1928; 1931) and others in pioneering work on argot, but from the late 1920s, such phenomena were increasingly presented as a 'problem' to be overcome.

ЛИТЕРАТУРА

Берд Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи. 2006. URL: http://imwerden.de/pdf/berd_vjach_ivanov_i_massovye_prazdnestva_2006_text.pdf (accessed 27 May 2012).

Богданов А.А. Не надо затемнять // Ко всем товарищам. Париж. 1910.

Богданов А.А. Философия живого опыта. Пг.; М., 1923.

Брандист К.С. Константин Сюннерберг (Эрберг) и исследование и преподавание живого слова и публичной речи в Петрограде-Ленинграде 1918–1932 гг. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007.

Бухарин Н.И. Теория исторического материализма. М., 1922.

Записки института живого слова. 1919. Вып. 1.

Зелинский Ф.Ф. Значение ораторского искусства // Искусство и народ. Пг., 1922.

Зубарев Л.Д. Вячеслав Иванов в театральном отделе Наркомпроса // Русская филология. 1997. Вып. 8.

Зубарев Л.Д. Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет // Начало 4. 1998.

Иванов В.И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Собрание сочинений. Брюссель, 1974/1906. Т. 2.

Иванова И. Развитие понятия «живого слова» в русской культуре конца XIX–начала века (от словосочетания к официальному институту) // Contributions suisses au XIIIe congrès mondial des slavistes à Lublijana, août 2003. Bern, 2003.

Кремер А., Мартов Ю. Об агитации. Женева, 1896.

Крупская Н.К. Главполитпросвет и искусство // Правда. 1921. 13 фев.

Ларин Б.А. О лингвистическом изучении города // История русского языка и общее языкознание (Избранные работы). М., 1977.

Ларин Б.А. Западноевропейские элементы русского воровского арго // Язык и литература. Л., 1931. Т. VII.

Левченко М. Индустриальная свирель: Поэзия пролеткульта. СПб., 2007.

Ленин В.И. «Что делать?» Наболевшие вопросы нашего движения. 1902. URL: http://www.trud-ros.ru/teor/lenin_chto_del.htm (accessed 27 May 2012).

Ленин В.И. О старых, но вечно новых истинах // Полное собрание сочинений. М., 1973. Т. 20.

Луначарский А.В. На открытии Государственного института декламации // О массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981.

Нуарэ Л. Орудие труда. Киев, 1926.

Плеханов Г.И. О задачах социалистов в борьбе с голодом в России (письма к молодым товарищам) // Собрание сочинений. М., 1923. Т. 3.

Biggart J. Bukharin's Theory of Cultural Revolution // The Ideas of Nikolai Bukharin. Oxford, 1992.

Brandist C. Sociological Linguistics in Leningrad: The Institute for The Comparative History of the Literatures and Languages of the West and East (ILJaZV) 1921–1933 // Russian Literature. LXIII, II, III, IV. 2008.

Cartledge P. Comparatively Equal. // Dēmokratia: A Conversation on Democracies Ancient and Modern. Princeton, 1996.

Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge Mass, 2011.

Cliff T. Lenin: Building the Party. London, 1975.

Eagleton T. The Ideology of the Aesthetic. Oxford, 1990.

Ginzburg C. History, Rhetoric and Proof. Hanover and London, 1999.

Noiré L. Logos: Ursprung und Wesen der Begriffe. Leipzig, 1885.

Vickers B. In Defence of Rhetoric. Oxford, 1988.

Wood E.M. Demos vs. “We the People”: Freedom and Democracy Ancient and Modern // Dēmokratia: A Conversation on Democracies Ancient and Modern. Princeton, 1996.

АРХИВ

Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга. Ф. 8720, Институт агитации им. В. Володарского.

«МУЗЫКА» И «ПАРТИТУРА» ЖИВОГО СЛОВА: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства

Е. Чоун
Ноттингем, Великобритания

Целью настоящей статьи является проследить динамику изменения в интерпретации роли формы в развитии понятия живого слова в теории русского словесного искусства. Мы ограничимся сравнительно небольшим периодом в истории понятия живого слова, с начала 1910-х до конца 1920-х гг., который, однако, ознаменовался публикацией ряда программных работ по данному вопросу, таких как теперь уже широко известные монографии Ю.Э. Озаровского «Музыка Живого Слова», В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации», ряд статей А.М. Пешковского, посвященных этой теме[1], а также нашедшие своего российского читателя книги зарубежных авторов, в частности Жана Д'Удина, Эдварда Сиверса, Оттмара Рутца и некоторых других. В этом же ряду будет рассмотрена работа Г.Г. Шпета «Внутрення форма слова», в которой, несмотря на отсутствие прямого упоминания термина «живое слово», заметен некоторый скепсис в отношении собственно «живости» того, что было в то время принято подразумевать под этим понятием, а именно, ораторского дискурса, порожденного заранее тщательно подготовленной и предписанной для каждой конкретной речевой ситуации матрицей интонационных и иных просодических оттенков, сопровожденных четко поставленной, регламентированной жестикуляцией.

Необходимо сразу отметить кардинально различную роль внешней, звуковой формы живого слова при передаче содержания в ораторском искусстве, с одной стороны, и в искусстве художественного чтения, с другой. На необходимость проводить данный водораздел впервые открыто ука-

[1] Пешковский, 1925а; Пешковский, 1925б; Пешковский, 1928.

зал директор драматической студии Александринского Театра Юрий Озаровский в его работе «Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения», вышедшей в 1914 г., хотя, несомненно, данную разницу подспудно чувствовало большинство перечисленных выше авторов. В зависимости от тех критериев, которые применяли к определению «живости» слова, как мы увидим, трактовка ораторского искусства и художественного чтения была порой диаметрально противоположной.

Если проанализировать работы по природе живого слова, появившиеся в указанный период, можно проследить, в основном, две точки зрения, которые мы условно назовем субъективистской (разного толка) и объективно-позитивистской. В соответствии с этим, теоретики и практики живого слова склонны были видеть рождение живого слова либо как результат интуитивных творческих поисков оптимальной формы одаренными индивидуумами (поэтами, художниками слова), либо в результате кропотливого и точного воспроизведения форм, заранее предписанных для той или иной языковой ситуации.

Работа Жана Д'Удина «Искусство и жест», опубликованная по-французски в 1910 г. и изданная в русском переводе С.М. Волконского в 1911 г., представляет ту часть искусствоведческих работ, в частности, и работ по искусству владением словом, которая призывает к интуитивному поиску формы, включающему в себя творческий эксперимент, экспромт и импровизацию. Написанная в рамках популярной для того времени концепции синэстезии искусств, а также под существенным влиянием теории эвритмики швейцарского преподавателя пластики Э. Жак-Далькроза, книга Ж. Д'Удина, подготавливает читателя к адекватному восприятию содержания следующим интригующим зачином: «Жить значит вибрировать» [Д'Удин, 2012 (1911): 17]. В центре внимания французского теоретика искусства оказываются две, казалось бы, диаметрально противоположные категории: ритм, с одной стороны, и форма — с другой. Ритм при этом признается структурирующим началом, пронизывающим все области жизнедеятельности, от физиологических процессов до сложных эмоционально-психических переживаний. Последние,

собственно, автор считает лишь сложной разновидностью физиологических процессов, по всей видимости отдавая дань накопленным к тому времени достижениям позитивистской науки в области физиологии и рефлексологии и, таким образом, соблюдая здоровый баланс между материализмом и идеализмом, что особенно привлекло к этой работе переведшего ее С.М. Волконского. В ритмичности, таким образом, согласно автору, заключена пульсация жизни, и каждому отдельному ритмическому рисунку соответствует определенная форма, которая является статичной квинтэссенцией данного ритмического рисунка, или «кристаллизированным ритмом», если использовать метафору самого Д'Удина. «Для проявления настоящей художественности... — пишет французский искусствовед, — надо, чтобы ритмы, прочувствованные или придуманные, кристаллизировались в неизменяемой форме» [Д'Удин, 2012 (1911): 22]. В задачу художника как адресанта информации, таким образом, входит точная передача пережитого им ритмического рисунка в виде наиболее подходящей для того формы. Художественное произведение Д'Удин определяет как «…знак, выражающий волнение художника, знак, способный сообщить волнение и другим людям» [там же: 3]. Произведение, таким образом, закодировано в определенной внешней форме, будь то музыкальной, словесной или визуальной, сочетание элементов которой воспринимается органами чувств аудитории и вызывает чисто физиологическую реакцию организма. С этой точки зрения Д'Удин высказывается о структурирующей роли формы для художественного произведения с весьма формалистских позиций, что становится еще более очевидным, если подытожить все сказанное им выше о форме: форма есть знак, имеющий своим содержанием определенный ритмический рисунок физиологической реакции нашего организма на воспринимаемое нами явление, ощущаемый нами как эмоциональное переживание.

Однако в работе анализируемого нами автора речь идет не об одной изолированной форме произведения, призванной вызывать идентичные или, по крайней мере, сходные чувства у аудитории, но о взаимоотношении нескольких форм. Так, помимо формы художественной, которую мы рассматривали выше, автор говорит о двух немаловажных

дополнительных формах, а именно об индивиде высказывающем и индивиде воспринимающем. Обе стороны представляют собой своего рода «резонаторы», т.е. физиологически, психически и интеллектуально (в том числе аксиологически и эстетически) сложившиеся формы, способные воспринять сенсорную информацию, закодированную во внешней форме художественного произведения. Разумеется, в зависимости от индивидуального строения резонаторов одна и та же художественная форма может быть воспринята и интерпретирована по-разному. Таким образом, передача информации, заложенной в форме художественного произведения, от сообщающего к воспринимающему происходит по принципу несколько более сложному, чем принцип сообщающихся сосудов. «Люди по отношению к произведениям искусства не безразличные, но специфические резонаторы», — пишет Д'Удин, приводя в пример индивидуальное восприятие «Героической симфонии» Бетховена, представляющееся гармоничным сочетанием звуков для одних и какофонией для других [там же: 5]. Учитывая трактовку роли различных видов форм при передаче художественного переживания, предлагаемую французским искусствоведом, можно четко проследить два ключевых момента, принципиально отличающие позицию Д'Удина как от взглядов формалистов, так и от теоретиков и практиков словесного и сценического искусства, представляющих последнее прежде всего как результат отточенного художественного навыка[2]. Концепция Д'Удина предполагает, во-первых, полное отсутствие предписания в использовании художественных форм, что в целом характерно для французского субъективизма того периода, а во-вторых, — связанное с этим допущение индивидуальной свободы как индивидуума, кодирующего информацию, так

[2] Интересно в этом отношении замечание В.Н. Всеволодского-Гернгросса в одной из его ранних неопубликованных работ, где автор сетует на распространенное отношение к театральному искусству как к ремеслу: «Искусство речи... до настоящего времени не было предметом научного исследования... Что же касается сценического искусства, то оно развилось и распространялось у нас преимущественно если не единственно, традиционно-ремесленным путем» [Всеволодский-Гернгросс, 1912–1918: 2].

и реципиента этой информации, будь то свобода эстетическая, свобода интерпретации художественного знака или же, в конце концов, свобода идеологическая.

Эффект наибольшей естественности, живости и эмоционального взаимопонимания в процессе коммуникации художника (в том числе и оратора) с аудиторией достигается именно за счет свободного, неотрепетированного формотворчества, импровизации. В искусствах, которые действуют на нас звуком, таких как музыка, поэзия и ораторство, по словам Д'Удина, импровизация достигает максимальной степени воздействия. Одаренный оратор заряжает публику своей энергией и энтузиазмом не столько с помощью содержания его речи, сколько с помощью всего, что ее сопровождает: жестикуляции, просодических приемов, как то: интонационного, тембрового и ритмического рисунка и т.д., однако только в том случае, когда процесс порождения создаваемой им конкретной словесной формы происходит без предварительного репетирования. «Никогда оратор, отделывающий свои периоды в уединении рабочего кабинета и выносящий их перед публикой, хотя бы в самой законченной форме, не тронет своих слушателей, как тот, кто приносит им свою мысль, может быть, и в несовершенной форме, зато всю трепещущую порывом искренности... Импровизация — это прямая картина жизни, это живая картина жизни», — утверждает автор [там же: 27]. Критерием «живости» слова у Д'Удина, таким образом, является непосредственность воспроизведения, что сильнее всего проявляется в искусстве ораторской импровизации.

Следует признать, что работа Д'Удина, по всей вероятности, не оказала прямого влияния на отношение к словесной форме и процессу ее создания в России, однако сам факт появления русского перевода его труда в течение года после оригинальной публикации представляется достаточно показательным и может объясняться тем, что его позиция была созвучна и ряду российских теоретиков искусства того времени. Взгляд на свободное формотворчество не был подавляющим, но, несомненно, имел своих представителей среди российских исследователей живого слова. Так, на страницах одного только выпуска журнала «Голос и речь» (в частности,

в 5-м выпуске за 1913 г.) за импровизацию при выборе новых форм ораторского выступления высказываются приват-доцент А.Г. Тимофеев, проповедник Семен Моисеев, медик Г. Трошин (последний приветствовал также и присутствие оговорок в живой речи оратора)[3]. Интересно, что ни поэтическая декламация, ни художественное чтение при этом к образцам живого слова в этих публикациях не относятся, поскольку они лишены этой творческой непосредственности и мимолетности формы.

Период выхода книги Жана Д'Удина характеризовался также, как известно, и прямо противоположным взглядом на обретение формы в искусстве владения живым словом. Господствующим в работах в области словесного искусства являлось мнение, согласно которому внешняя форма слова должна конструироваться по законам, установленным научным путем в лингвистических лабораториях или выработанным в процессе многолетней театральной и ораторской практики. При выборе формы, таким образом, не должна оставаться места случайности и неточности, форма должны быть тщательно отточена, регламентирована и заранее подобрана. Обе эти точки зрения на природу формы в словесном искусстве в течение по крайней мере первых полутора десятилетий XX века сосуществовали параллельно и относительно мирно. Стремление к систематизации форм устного словесного творчества явление, как известно, далеко не новое, существовавшее, прежде всего, в театральной среде и вызванное чисто практическими соображениями отбора и подготовки актеров. Сосредоточенность на вопросах регламентации формы в описываемый нами период была, вероятно, продиктована влиянием позитивистской науки XIX в., достигшей впечатляющих результатов, прежде всего, в области детального описания, каталогизации и систематизации новых и уже имеющихся человеческих знаний. При этом можно отметить стремление к каталогизации национальных форм, навеянное народной психологией В. Вундта. Данное явление на российской почве отразилось в интересе теоретиков и практиков живого слова к немецкому опыту, в частности трудам Оттмара Рутца и лейп-

[3] Трошин, 1913.

цигской школы *Ohrenphilologie*. Влияние последних особенно заметно в появившихся в этот период весьма конкретных и детально проработанных дескриптивных трудах по русским национальным формам живого слова, таких как упомянутая выше «Теория русской речевой интонации» Всеволодского-Гернгросса, а также ряде многочисленных статей по данному вопросу, анализирующих исторически сложившиеся формы русской религиозной риторики, фонетические черты, присущие деятелям русского театра[4].

С возрастающим значением качества публичной речи для российского общества в тех социополитических условиях, в которых оно оказалось в начале XX века, искусство владения словом перестало быть искусством, а превратилось в социальную необходимость. Облечение ритмического рисунка собственных переживаний в подходящую статичную словесную форму, которая при восприятии ее аудиторией должна вызвать переживания, максимально сходные с исходными, ненадолго превратило ораторское искусство в чрезвычайно активный и продуктивный творческий процесс поиска новых словесных форм, фиксирующих пульсацию живого слова. Умение наиболее оперативно и эффективно устанавливать контакт с аудиторией стало широко востребованным далеко за пределами театральных студий. В этой связи дело обучения словесному искусству достаточно быстро достигло, можно сказать, производственных масштабов. Ценный опыт театра в разработке интонационных, тональных, ритмических и мимических форм и формул нашел свое отражение в серии публикаций, а также в учебных планах целого ряда драматических курсов, студий и институтов, открытых для широкой публики, среди которых достаточно назвать Государственные курсы художественного слова Василия Суренского, Московский институт слова Василия Сережникова, Курсы художественного чтения ранее упоминавшегося Ю.Э. Озаровского, который в 1913 г. предпринял попытку создания на их базе Института словесных искусств. Позже эта идея воплотилась в форме Института живого слова под руководством В.Н. Всево-

[4] См.: Озаровский, 1913; Мищенко, 1913; Чернышев, 1913 и др.

лодского-Гернгросса[5]. Архивные материалы также свидетельствуют о существовании невоплощенного проекта создания Института гуманитарных наук, приблизительно в тот же период разрабатываемого физиологом В.М. Бехтеревым, предполагавшим посвятить значительную долю учебного плана института преподаванию словесных искусств[6]. Таким образом, созвучная требованиям времени, сугубо прикладная, педагогическая позиция теоретиков живого слова, предполагающая существенное сокращение творческого поиска форм и предлагающая взамен ряд надежных, проверенных, кропотливо разработанных, научно выверенных и обоснованных формул, в ранние годы XX столетия получила существенную идеологическую, административную и финансовую поддержку. С теоретической точки зрения в 1920-е годы данное направление существенно укрепило свои позиции, адаптировав концепции тейлоризма, с одной стороны, а также элементы учения о рефлексе И.П. Павлова, с другой. Бергсонианские мотивы субъективного индивидуализма французского толка в учении о словесной форме с приходом революции, казалось бы, окончательно уступили прескриптивизму.

Интересно при этом рассмотреть точку зрения Г.Г. Шпета на роль творческого начала в применении к внешней форме слова. В работе «Внутренняя форма слова» Шпет делает любопытное замечание по поводу так называемой экспрессивной формы слова. В отличие от Д'Удина, который был склонен рассматривать эмоции лишь в качестве естественных, физиологических реакций на внешние стимулы, а эмоциональную окраску живой речи как проявление этих реакций, Шпет разделяет экспрессивную форму слова на естественную экспрессию, т.е. собственно, непосредственную реакцию на внешние стимулы, о которых упоминал Д'Удин, а также условную экспрессивную форму. К последним, по мнению Шпета, относится искусственная демонстрация типичных акустических проявлений эмоций, таких как интонация, тембр и ритм, использованных в качестве приема воздействия на аудиторию. Типичное проявление тех или иных эмоций в данном обществе

[5] Подробнее об этом см.: Чоун, Брандист, 2007: 96.
[6] Бехтерев, б/д, с. 1.

становится, таким образом, социально конвенциональным знаком, сообщающим, наравне с чисто номинативным значением слова, определенную дополнительную коннотативную информацию. Характер связи этой условной экспрессивной формы речи с формой внутренней, т.е. с выражаемой идеей, и является критерием разграничения слова живого и слова искусственного. Наличие органической связи между внешней экспрессией и содержанием обеспечивает динамику развития словесного образа и в некотором смысле свободу его интерпретации слушающим, что, собственно, и признается Шпетом признаком жизненности словесного знака. Наиболее ярко, по мнению автора, подобная связь проявляется в поэтическом и сценическом языках. Что же касается речи ораторской, то Шпет практически отказывает ей в праве на живое существование, аргументируя это тем, что пафос ораторской речи оторван от внутренней формы риторического выступления, основанного, как утверждает философ, на чисто логических выкладках и не имеющих ничего общего с внешней экспрессивностью докладчика[7]. К тому же сама коммуникативная задача ораторской речи такова, что она не оставляет места для индивидуальной интерпретации. Неоднозначность понимания смысла риторического выступления недопустима. В качестве обязательного условия для создания подобных органических отношений между выражающим и выражаемым Шпет, подобно Д'Удину и российским сторонникам его взглядов, выдвигает творческую свободу выбора элементов

[7] «Эмоциональное впечатление, создаваемое поэтическим произведением, есть сложный процесс, опосредствуемый внутренней поэтической формою. Этим определяется и ее собственное место в структуре слова: отношение, связывающее внешние экспрессивные формы (синтаксические, стилистические) с логически готовым смыслом сообщаемого. Через это, поэтическое, как такое, непременно сохраняет отношение к действительности... Риторическая речь, поскольку она заинтересована во впечатлении, легко отходит от действительности, рассматривая ее только как одну из возможностей...» И далее: «Практические цели сосредоточенного на впечатлении языка лишают его свободного словесного творчества, впечатление — только прагматическое средство, и потому риторический практический язык — область от поэзии отличная» [Шпет, 2006 (1927): 145, 158].

внешней, акустической формы. Свобода эта, однако, ограничена структурой и содержанием внутренней формы словесного произведения[8].

Точку зрения Г.Г. Шпета, подчеркивающего важность свободы творческого выбора при отборе внешних элементов художественной формы и в то же время признающего, что данная индивидуальная свобода говорящего подчиняется законам внутренней формы задуманного им словесного произведения, можно считать своего рода компромиссным подходом к определению «живого слова», в какой-то мере, примиряющим взгляды субъективистов и прескриптивистов. Примечательным в этом подходе к живому слову нам представляется еще и то, что он не предполагает водораздела между устной и письменной формами, каждая из которых, по Шпету, может представлять собой как «живой», так и лишенный жизни словесный материал.

ЛИТЕРАТУРА

Бехтерев В.М. План и программа Института Гуманитарных Наук. СПб. филиал Архива РАН/Ф. 842/1/6 (без даты).

Всеволодский-Гернгросс В.Н. Научные основы искусства речи (курс лекций). РГАЛИ/Ф.998/1/3031/2 (1912–1918 гг.).

Всеволодский-Гернгросс В.Н. Теория русской речевой интонации. Пг. , 1922.

Д' Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков / Пер. с фр. и предисл. С.М. Волконского. М., 2012 (1911).

Мищенко Л.Л. Звуковая сторона родного языка // Голос и речь. 1913. № 10–11.

Озаровский Ю.Э. Музыка русских логического и грамматического ударений // Голос и речь. 1913. № 5.

Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб., 1914.

[8] «Дело фантазии в художественном и поэтическом произведении состоит не в голом и хаотическом или капризно-своевольном отрешении... а в организации, оформлении, подчинении закономерным приемам, методам и алгоритмам. Художественное произведение как раз не дает мечтательности расплываться, сдерживает, стесняет, обуздывает ее» [там же: 149].

Пешковский А.М. В чем же, наконец, сущность формальной грамматики? // Пешковский А.М. Сборник статей. Л., 1925а.

Пешковский А.М. Понятие отдельного слова // Пешковский А.М. Сборник статей. Л., 1925б.

Пешковский А.М. Интонация и грамматика // Известия по русскому языкознанию и славяноведению АН СССР. 1928. № 1.

Трошин Г.Я. Обмолвки (*lapsus linguae*) // Голос и речь. 1913. № 2.

Чернышев В.Н. Как говорят в Петербурге // Голос и речь. 1913. № 1–2.

Чоун Е., Брандист К. Из предыстории Института живого слова: Протоколы заседаний Курсов художественного слова // Новое литературное обозрение. 2007. № 86 (4).

Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006 (1927).

Rutz O. Musik, Wort und Gesamtausdruck. Leipzig, 1911.

Sievers E. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

ОТЧЕТ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА СЛОВА В СВЯЗИ С ИСТОРИЕЙ ЕГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ

В.К. Сережников
Публикация К. Брандиста и Е. Чоун

Настоящая публикация основана на речи В.К. Сережникова, представленной на общем собрании Института слова в Москве в честь празднования его первой годовщины. Документ детализирует историю и действия Института, описывая его начало в предреволюционный период под названием «Первые Московские Курсы Дикции и Декламации» в 1913 г. и его последующее развитие. Оригинал документа хранится в архивах Наркомпроса в ГАРФ (Ф.А-2306. Оп.24. Ед.хр. 18. Л. 1–8). Текст был подготовлен к публикации Крэйгом Брандистом и Екатериной Чоун, в рамках проекта «Становление и развитие ранней советской социолингвистики (1917–1938): институты, идеи, актуальные вопросы», в Бахтинском центре в университете Шеффилда, Великобритания, финансируемом британским Научным советом искусств и гуманитарных наук.

При публикации текста авторская пунктуация сохранена.

П/о Театрального образования ТЕО Наркомпроса

Отчет о деятельности Государственного Института Слова в связи с историей его возникновения (27 ноября 1913 г. под названием «Первых Московских Курсов Дикции и Декламации» свободн. художника В.К. Сережникова)

Речь председателя президиума В.К. СЕРЕЖНИКОВА на Торжественном Заседании ГИСА в воскресенье — 5-го декабря 1920 г. по случаю годовщины Ин-та.

Семь лет тому назад, 14 (по новому стилю 27) ноября 1913 г. начали свою работу Первые Московские Курсы Дикции и Декламации свободного художника В.К. Сережникова. «Целью Курсов, — гласила выпущенная тогда афиша, — является систематическое усвоение техники речи и ораторского искусства и приемов логического и художественного чтения разных видов литературных произведений и научной прозы. Преподаванием вышеозначенных предметов Курсы идут на-

встречу учащимся, педагогам, ораторам, юристам, лекторам драматического искусства и любителям красноречия».

Курсы встали на путь пропаганды художественного чтения, как самостоятельной эстетической отрасли, вне общепринятой связи с искусством театра, и всей своею деятельностью стремились внедрить в сознание широкой публики необходимость знаний в области слова *каждому* культурному человеку, а не только актеру. Большинство смотрело на художественное чтение *сквозь очки сценического искусства* — суммарного искусства, в котором слово является выразительным средством наряду с *мимикой*, т.е. искусством телесного выражения душевных ощущений, живописью, скульптурой и др. искусствами. Декламация преподавалась лишь в театральных школах, за самым редким исключением. Такое акцессорное положение нашего искусства чтения мало способствовало его развитию, как самостоятельной дисциплины.

И вот, когда мы объявили об открытии первой декламационной школы в Москве, мы мало в ком встретили сочувствия, даже в среде лиц, причастных так или иначе к искусству. Говорили, зачем открывать специальную школу художественного чтения, когда есть театральные училища, в таком-де случае нужно открыть специальные школы жеста, грима и т.д., что кто же пойдет учиться в такую однобокую школу, что всякий предпочтет театральную школу, где он получит и то, и другое, и третье и..., что вообще это — «никчемная выдумка» и «бесполезная затея». В противовес этой точке зрения, профессионально-театральной, мы выдвигали общеобразовательное значение нашей школы, доказывая необходимость дикционно-декламационного воспитания для весьма широкого круга лиц, вовсе не стремящихся на театральные подмостки; — мы говорили, что невозможна должная оценка поэтических произведений без основательного знания тональных форм выражения и что слабая постановка тонального воспитания в театральной школе почти ничего не дает в этом отношении, что драматический репертуар, преимущественно в прозаической форме, знакомит с одной реалистической формой чтения, тогда как существует целая градация тональных форм,

начиная с формы, близкой к разговорному языку, в которой преобладает реалистический элемент над идеалистическим (рассказ, басня и др.), и кончая формой, приближающейся к пению, в которой, наоборот, преобладает идеалистический элемент (эпопеи Гомера, классическая трагедия и др.); мы указывали, что самый репертуар декламации значительно шире театрального, потому что он включает в себя не только драму, но также и лирику и эпос, и притом добавляли, что «всякому виду поэзии соответствует свой особый род чтения» (Легувэ); на том же основании мы настаивали также на необходимости специальной школы жеста, во-первых, потому, что специальная лаборатория успешнее разработает данную область, чем театральная, во-вторых, потому, что пластико-мимические знания нужны не только актеру, но и каждому человеку и т.д. и т.д.

Наша пропаганда велась путем лекций в Политехническом Музее — в Москве и в других городах: Калуге, Нижнем Новгороде, Иваново-Вознесенске, Туле, Твери, Анапе, Гутербурге, Раненбурге, Покрове и др., путем статей в театральных журналах: «Рампа и Жизнь», «Народный Театр», позднее в органе Наркомпроса «Народное Просвещение» (№ 8) и др., путем ученических показательных вечеров, как в стенах Курсов, так и публичных, и позднее, после Октябрьской Революции, путем докладов в МОНО, в ТЕО, в НАРКОМПРОСЕ и др. Трудно перечислить результаты такой пропаганды: сюда входит многое, что не поддается учету. Я остановлю ваше внимание на следующих фактах, причем я пока говорю *о первом* периоде нашей школы, когда она была частным учреждением, а именно в периоде с 1913 до осени 1919 года: 1) неукоснительное увеличение с каждым годом числа слушателей нашей школы; 2) введение предмета искусства художественного чтения в некоторых средних учебных заведениях, как, напр., в гимназии Гейне и Давыдова и др.; 3) организация советских студий декламации в семи районных клубах (при Клубной секции МОНО в 1918 г.; 4) постановление МОНО о введении художественного чтения в программу Единой Трудовой Школы (на первых порах как предмета необязательного); 5) включение в программу занятий дикции, декламации и коллективной

декламации в Социалистической Академии Народного Образования; ныне Академия социального воспитания; 6) открытие специальных декламационных студий в провинции (в Рыбинске, Плесе и др.); 7) широкое распространение идеи коллективной декламации (многоголосной, хоровой) — новой формы тонального творчества, зародившейся в нашей Школе в 1915 году, как в столицах (Петроградский и Московский Пролеткульты и др.), так и в провинции и самый знаменательный факт 8) преобразование моей школы в Государственный Институт Декламации (в октябре 1919 года) и т.д.

Первые опыты *организованного* коллективного чтения были в марте 1915 года на стихотворении Фета «Весна» («Это утро, радость эта» и т.д.). В дальнейшей работе мы включали в свой репертуар все более и более сложные постановки. От увлечения красотой и переливностью отдельных тембров мы переходили к преимущественному использованию целых групп и всего хора, как могучей творческой силы, и к синтетическим опытам соединения слова и музыки, к так называемым *тональным постановкам* («Молитвенно» Эм. Верхарна, «Океан» Струве и «Полтава» Пушкина). Атмосфера предреволюционного периода была насыщена коллективистическими тенденциями. Не мы одни чувствовали необходимость использования коллектива в декламации. Но лишь нам удалось закрепить коллективную декламацию «как *новую и вполне самостоятельную* эстетическую ценность» (слова Ю. Озаровского из его статьи: «Новое завоевание в области музыки слова», написанной по поводу открытия коллективной декламации). И это вполне естественно, потому что мы с самого начала работы встали на музыкальную точку зрения в искусстве чтения. Если *теоретиками* данного направления были Ю. Озаровский и С.М. Волконский, то единственными в свое время *практическими осуществителями* данных принципов были мы.

При осуществлении этих идей нам приходилось бороться с противоположной точкой зрения, возглавляемой Московским Художественным Театром, которая отрицала самодовлеющее значение формы художественного слова, ее специально-музыкальное воспитание и все внимание обра-

щала на детальный анализ и выражение чувства, в результате чего появляется-де и соответствующая форма речи; отсюда та бедность тонального выражения, в частности, то банальное «объестествление» стихотворной поэтической формы, которое столь характерно для Московского Художественного Театра. В свое время я писал (см. статью «Декламация и актер» в журнале «Рампа и Жизнь» 23 апреля 1917 года):

«В пьесах со стихотворным текстом, т.е. с условной формой речи, следует признать торжество вышеотмеченной тональной условности: здесь место общеобязательным нормам декламации. Нельзя роли стихотворных произведений Шекспира, Шиллера, Пушкина тонировать по принципу, как говорят в жизни, во-первых, потому, что в жизни никто стихами не говорит и, во-вторых, потому, что от такой упрощенной не к месту речи совершенно пропадает музыкальная красота стиха».

Постепенно мы пришли к созданию стройной музыкальной системы речи, открывшей нам возможность гармонического соединения многих читающих единиц в одно целое. Без такого ритмического объединения немыслимо никакое коллективное творчество. Наша коллективная декламация всегда пользуется исключительным вниманием аудитории, и в таком ее воздействии на слушателей лежит причина быстрого распространения данной тональной формы по всей Советской Республике. За подробностями я отсылаю вас к журналу «Вестник Театра», №№ 63 и 65, к моей статье «Коллективная Декламация».

В первый период (1913–1919 гг.) наша работа протекала по следующим предметам:

1. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов.
2. Техника речи (дыхание, голос, произношение).
3. Музыка речи (логика чтения).
4. Психология чтения.
5. Ритмика по Ж. Далькрозу.
6. Теория музыки и хоровое пение.

7. История поэзии.
8. Поэтика.
9. Ораторское искусство.
10. Коллективная (многоголосная) декламация.

* * *

В числе преподавателей за этот период мы имели следующих лиц:

В.К. Сережникова — техника и музыка речи и т.д.

О.В. Рахманову — техника и музыка речи, психология чтения.

Е.Ф. Саричеву — техника речи.

А.Я. Цинговатова — поэтика.

Ю.А. Веселовского — история русской поэзии.

Ф.Ф. Заседателева — анатомия, физиология и гигиена дыхательн. орган.

Н.М. Сафонова — теория музыки и хоровое пение.

Х.М. Сперанскую — художественное чтение.

М.А. Успенскую — художественное чтение.

Н.К. Тихомирова — художественное чтение.

Н.Н. Званцева — художественное чтение.

Н.Н. Элиасштам — ритмика по Ж. Далькрозу.

М.А. Холевинскую — ритмика по Ж. Далькрозу.

В.П. Воинова — ораторское искусство.

В.А. Гроссман — ораторское искусство.

С.Ф. Плевако — ораторское искусство.

Вполне естественно, что число студентов и, в особенности, число окончивших — было незначительно, несмотря на самую доступную плату. В год открытия Курсов (в 1913 году) записалось 25 человек, в 1914 году 32 чел., в 1915-м — 37, в 1916-м — 101, в 1917-м — 121, в 1918-м — 124 ч.

За шесть лет существования Курсов было сделано 6 выпусков, если не считать 7-го, прошлогоднего, уже в стенах Государственного Института Декламации, где они проходили 2-й курс.

Из числа окончивших Курсы несколько человек находится в настоящее время в нашей академической семье: Е.Ф. Саричева и Н.А. Пашков в качестве профессоров, Ю.С. Глазунова и М.Г. Маркова — в качестве ассистентов при ГИС'е (в то же время они являются преподавателями Госуд. Института Музыкальной Драмы, Рабочего Факультета при Московском Университете, студий МОНО, Московского Пролеткульта и др.).

Из выступлений слушателей Курсов следует отметить 10 публичных ученических вечеров в стенах Школы (в конце каждого полугодия), на которых демонстрировались методы и результаты работ как только поступивших, так и оканчивающих. В течение каждого учебного года устраивались и большие вечера в Политехническом Музее, начиная с вечера художественного чтения *4 февраля 1916* года, на котором впервые демонстрировалась коллективная декламация (до этого вечера были лишь опыты в стенах Курсов). 13 марта 1917 года Курсами был сорганизован первый революционный вечер в Москве, на котором с необыкновенным подъемом был исполнен специально написанный Алекс. Струве — «Гимн Свободе». К этому времени относится и организация при Курсах особого Концертного Бюро, *бесплатно* обслуживающего рабочие и солдатские аудитории, причем, декламационная часть обслуживалась слушателями Курсов и окончившими их (Е.С. Присминова, Е.Ф. Саричева, Н.А. Пашков), а музыкальная — артистами (Е.П. Воскресенская-Соколова, О.Н. Владимирова, В.Е. Ермилов, В.Р. Иодко, П.В. Козмовская, Петр Любошиц, О.Р. Ларская, Е.Я. Ливерский, Н.Г. Подгорецкая, А.А. Резникова, Станислав Фридберг, М.Н. Яновская). Так были устроены бесплатные народные концерты в Даниловском районе, в Сокольническом Ермаковском Работном Доме, в Спасских и др. казармах и др.

27-го ноября 1918 года было отпраздновано пятилетие Курсов, и так как этот день совпал со днем двухлетия трагической кончины в Руане знаменитого бельгийского поэта Эм. Верхарна, дух которого нам особенно близок и дорог, — программа юбилейного вечера была составлена из его произве-

дений. Было много других выступлений слушателей Курсов, но все их перечислять невозможно; отмечу лишь ставшие для нашей Школы теперь традиционными выступления на всех октябрьских и первомайских торжествах.

* * *

Преобразование первых Московских Курсов Дикции и Декламации в Государственный Институт Декламации

15-го августа 1919 года мною был сделан доклад Наркому А.В. Луначарскому о шестилетней работе Курсов. Я обратил внимание тов. Луначарского на то, что необходимо дальнейшее развитие этой специальной Школы Художественного Слова и что такое развитие возможно лишь при условии преобразования ее в Государственную высшую школу.

Тов. Луначарский чутко отнесся к моему докладу, ответил принципиальным согласием на такое своевременное преобразование и предложил: устроить экстренное заседание Секции Театрального Образования при ТЕО, обсудить на нем данный вопрос и, по принципиальном согласии этой Секции, разработать Положение о Государственном Институте Декламации и внести его на обсуждение Научно-Художественной Коллегии ТЕО Наркомпроса. 16 августа 1919 года состоялось заседание Секции Театрального Образования, в составе следующих ее членов: М.А. Холевинской, Н.М. Сафонова, В.Ф. Лебедева, Ю.С. Сахновского, В.Л. Дурова при секретаре Н. Дунаевой. Вот выписка из протокола данного заседания:

«Секция Театрального Образования при ТЕО Наркомпроса, заслушав доклад ученого консультанта В.К. Сережникова о необходимости обращения его Первых Московских Курсов Дикции и Декламации в Государственный Институт Декламации — постановила:

Принимая во внимание всю прошлую деятельность Курсов, давших с 1913 года шесть выпусков работников по декламации (в школе и вне школы) и по театру и принимая также во внимание назревшую потребностъ в специалистах по данному искусству для школьного, внешкольного и театрального

образования и почти полное отсутствие подобного рода специалистов, признать желательным преобразование Первых Московских Курсов Дикции и Декламации проф. В.К. Сережникова в Государственный Институт Декламации. Подписи: М. Холевинская, В. Дуров, Юрий Сахновский, Н. Сафонов, В. Лебедев, секретарь Н. Дунаева.

11-го сентября 1919 г. я устроил заседание Инициативной Группы профессоров Государственного Института Декламации. Присутствовали: С.М. Волконский, А.И. Давыдов, П.С. Коган, Н.А. Пашков (секретарь), В.Ф. Саводник, Е.Ф. Саричева, В.К. Сережников (Председатель), А.Я. Цинговатов, представитель студенческого старостата от старшей группы Н.Н. Горина и представитель администрации Института М.Б. Загорский.

Собрание утвердило предложенное мной Положение о Государственном Институте Декламации, внеся в него некоторые поправки и добавления, и утвердило предметы и первый список членов Учено-Учебной и Культурно-Просветительной Ассоциаций.

13-го сентября 1919 г. состоялось новое заседание Секции Театрального Образования в составе: Председателя Ю.А. Мансфельд, членов — М.Д. Эйхенгольц, В.Л. Дурова и В.К. Сережникова и ученого секретаря М.А. Холевинской, на котором было утверждено внесенное мною Положение о ГИДе, с некоторыми поправками Ю.А. Мансфельд и М.Д. Эйхенгольц.

19 сентября 1919 года состоялось заседание Научно-Художественной Коллегии ТЕО Наркомпроса в следующем составе: Председатель — А.В. Луначарский, члены — П.С. Коган, М. Д. Эйхенгольц, Ю.А. Мансфельд, Н.Е. Эфрос, С.А. Поляков, А.А. Бахрушин, И.И. Геннерт, секретарь М.Я. Шик. Коллегия обсудила внесенное мною Положение о ГИД'е, внесла поправки и постановила: «Признавая необходимость создания Государственного Института Декламации, Коллегия утверждает "Положение", отложив окончательное утверждение про-

граммы на заседание от 22 сего мес.». Следующее заседание Коллегии состоялось 24-го сентября, на нем была утверждена и программа.

Первый пункт «Положения» гласит:

Г.И.Д. является высшим научно-учебным заведением, преследующим следующие цели:

а) разработку вопросов художественного чтения (дикции, декламации и коллективной декламации) и непосредственно связанных с данным искусством дисциплин, как-то: фонетики, орфоэпии, гигиены, ритмики, поэзии и прозы, ритмики слова и движения, поэтики, эстетики, мимики, психологии речи, чувства и мышления, психологии творчества и др.

б) Подготовку художников-чтецов, ораторов и специалистов художественного чтения для школьного, дошкольного, внешкольного и театрального образования.

в) Распространение знаний и умений в вышеуказанной области в широких народных кругах.

ГИД состоит из двух Ассоциаций:

1) *Учено-Учебной* и 2) *Культурно-Просветительной.*

Учено-Учебная Ассоциация организовала в прошлом году занятия по следующим предметам:

Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов — Ф.Ф. ЗАСЕДАТЕЛЕВ.

Орфоэпия в связи с декламацией — Д.Н. УШАКОВ.

Техника речи (дыхание, голос, произношение) — В.К. СЕРЕЖНИКОВ.

Музыка речи — С.М. ВОЛКОНСКИЙ; Е.Ф. САРИЧЕВА; Н.А. ПАШКОВ.

Эпос и лирика — В.К. СЕРЕЖНИКОВ.

Рассказ — А.Я. ЗАКУШНЯК.

Жест по Фр. Дельсарту — С.М. ВОЛКОНСКИЙ.

Ритмика по Ж. Далькрозу — М.А. ХОЛЕВИНСКАЯ.

Коллективная декламация — Е.П. ПРОСВЕТОВ, Л.Л. САБАНЕЕВ, А.Ф. СТРУВЕ, А.Ф. ТИТОВ.

Хоровое пение и теория музыки — Н.М. САФРОНОВ, И.В. ЗВИГУНОВ, А.Ф. ТИТОВ.

Психология — А.И. ДАВЫДОВ.

Основы эстетики — Н.В. САМСОНОВ.

Основные проблемы поэтики — А.Я. ЦИНГОВАТОВ.

Стиховедение (метрика и ритмика, евфония и строфика) — Вяч. ИВАНОВ, С.В. ШЕРВИНСКИЙ.

Исторический обзор западной поэзии — П.С. КОГАН.

Исторический обзор русской поэзии — Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД.

Рассказывание — А.К. ШНЕЙДЕР.

Теория и практика ораторского искусства — А.Е. БРУСИЛОВСКИЙ, С.А. КОТЛЯРЕВСКИЙ (в конце сезона).

Сольфеджио и сольное пение — А.Д. ДАРВОЙД.

* * *

Президиум ГИДа: Председатель — В.К. Сережников, Члены — П.С. Коган, С.М. Волконский, Ю.А. Мансфельд, секретарь М.В. Загорский и заведующий Административно-Хозяйственной частью А.Н. Фурсов.

Из многих сотен записавшихся в число студентов Приемная Комиссия зачислила до 200 человек, из которых фактическими студентами являлись 120 человек.

Переведено на 2-й курс (по экзамену) — 40 человек.

Занятия продолжались до 5-го июля.

Каждый триместр заканчивался отчетным показательным вечером, на котором демонстрировались метод работы и достижения студентов по технике речи, музыке речи и коллективной декламации. Первый показательный вечер был в Институте Музыкальной Драмы 5-го Апреля, второй — в Доме Печати — 25 апреля и третий — в Институте Драмы и Комедии 7-го июля 1920 года. На этих вечерах присутствовали — Нарком А.В. Луначарский и др. Представители литературного, театрального, и музыкального мира. Выступление в Доме Печати закончилось речью А.В. Луначарского, приветствовавшего работу Института вообще, и особенно остановившегося на новом искусстве коллективной декламации, пропагандируемом Институтом. А.В. Луначарский отметил что этой могущественной и коллективной форме тонального творчества предстоит большое развитие, как искусству, рож-

денному самой жизнью и насыщенному теми тенденциями, которыми дышит атмосфера современности.

Кроме того, студенты ГИД'а выступили в 14 литературно-декламационных вечерах из произведений Эм. Верхарна, Ник. Некрасова и А. Пушкина — в рабочих и красноармейских аудиториях, по приглашению Моск. Ком. Р.К.П., Гувуза, Военного Комиссариата г. Москвы и др.

Вот список всех выступлений ГИД'а:

19 февр. Вечер печатников (Б. Зал Консерватор.)	8 мая — на Инструкт. Ж.-Д. курсах
13 марта — в Высш. Арт. Школе (быв. рест. «Прага»)	9 мая — в Клубе «Красн. Знамя» Воен. Комиссар. г. Москвы
28 марта — там же.	27 мая — в Доме Союзов (для англ. гостей)
5 апр. — показат. вечер в Гос. Инст. Муз. Драмы	12 июня — в Инвалидном Доме (Измайловск. зверинец)
25 апр. — в Доме Печати	16 июня — в Клубе Транспортных Рабочих (театр Драмы и Комедии)
1 мая — в Доме Союзов	18 июня — в Клубе Раб. Алекс. ж.д.
1 мая — в Даниловск. Саду	4 июля — на Агит-трамвае (Моск. Ком. Р.К.П. (на след. площадях: Каланчевской, Андроньевской, Серпуховской и у Зоолог. сада, на Пресне)
1 мая — в Даниловск. Театре	7 июля — в Театре Драмы и Комедии (Показательный вечер)
5 мая — в Клубе «Красное Знамя» Воен. Комиссар. г. Москвы	

В июле месяце ГИД по предположению Смоленского Губотнароба устроил гастрольную поездку в г. Смоленск. В поездке участвовало 25 человек во главе со мной и нашим со-

трудником, композитором А.Ф. Титовым. Были устроены 5 литературно-декламационных вечеров (17–21 июля вкл.), составленных из произведений Эм. Верхарна. Ник. Некрасова и А.С. Пушкина. Между прочим, дважды была исполнена тональная постановка «Полтавы».

Культурно-просветительная ассоциация ГИДа, кроме перечисленных выступлений с литературно-декламационной программой, устроила во внеакадемическое время ряд эпизодических лекций (с прениями) по вопросам искусства, а именно:

Л.Л. САБАНЕЕВА — «Музыка речи».

А.Ф. СТРУВЕ — «Новые искания в музыке речи».

В.К. СЕРЕЖНИКОВА — «Декламация и естественная речь».

С.М. ВОЛКОНСКОГО — «Выразительный человек».

В.К. СЕРЕЖНИКОВА — «Коллективная декламация».

Н.Е. ЭФРОСА — «Садовские и Ольга Садовская».

С.М. ВОЛКОНСКОГО — «Чистота русской речи».

ВЯЧ. ИВАНОВА — «Хоровое начало в искусстве».

ВЯЧ. ИВАНОВА — «О формо-содержании в поэтическом творчестве».

К.Д. БАЛЬМОНТА — «Поэзия, как волшебство».

* * *

При ГИД'е работало два кружка: 1) Рассказывания — во главе с профес. А.К. ШНЕЙДЕРОМ и 2) Поэзии — во главе с Вяч. ИВАНОВЫМ.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ СЛОВА

В настоящий момент преждевременно подводить итоги деятельности ГИС'а: мы еще не закончили 1-го триместра текущего учебного года и находимся в периоде большой организационной работы.

До настоящего учебного сезона мы имели лишь одно отделение, один факультет с соответствующим наименованием: сначала (1913–1919 гг.) ПЕРВЫХ МОСКОВСКИХ КУРСОВ

ДИКЦИИ И ДЕКЛАМАЦИИ. Потом (1919-1920 гг.) — ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ДЕКЛАМАЦИИ. Мы ставили себе задачей организоватъ в первую очередь, главное, декламационное отделение, и лишь по разрешении этой задачи перейти к организации других, родственных отделений, стремясь, в конце концов, создать школу, разрабатывающую вопросы живого слова во всех его проявлениях. И вот, когда декламационное отделение сорганизовалось и окрепло, Художественный Совет ГИД'а, по одобрении данного плана Наркомом А.В. Луначарским, постановил с осени 1920 г. приступить к построению и других факультетов. В связи с таким расширением, естественно, должно было измениться и самое наименование Института: Государственный Институт Декламации (ГИД) преобразовался в ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ СЛОВА (ГИС).

В данное время, когда ГИС еще только сорганизовывается, мы имеем следующую конструкцию нашей школы:

1) ОСНОВНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ — 1-й год.

Число студентов 260 человек, вольнослушателей свыше 150 человек. Все они приняты по коллоквиуму из числа пятисот с лишком подвергшихся испытанию, Со 2-го обучения эти студенты распределяются по отделениям: декламационному, рассказывания, литературно-поэтическому, ораторскому и, возможно, синтетического действа.

Предметы основного отделения и **преподаватели**:

Анатомия, физиология и гигиена дыхательн. и голосовых органов	Ф.Ф. ЗАСЕДАТЕЛЕВ
Техника и музыка речи (пять параллельных групп)	В.К. СЕРЕЖНИКОВ
	С.М. ВОЛКОНСКИЙ и Н.А. ПАШКОВ
	О.В. РАХМАНОВА
	Е.П. ПРОСВЕТОВ
	Е.Ф. САРИЧЕВА
Коллективная декламация	В.К. СЕРЕЖНИКОВ
	А.Ф. ТИТОВ
Хоровое пение	А.Ф. ТИТОВ
Музыкальная грамота	А.Ф. ТИТОВ

Балетная гимнастика	К.А. БЕК
Мимика и жест по Ф. Дельсарту	С.М. ВОЛКОНСКИЙ
Чтение художественных произведений	Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД
Исторический обзор западной поэзии	П.С. КОГАН
Введение в стиховедение	С.В. ШЕРВИНСКИЙ
Введение в науку о языке и орфоэпия	Д.Н. УШАКОВ
Введение в психологию	П.С. ПОПОВ
Введение в эстетику	И.А. ИЛЬИН
История культуры в связи с культурой слова	Д.Н. ЕГОРОВ
Со 2-го триместра (с 1 января) Рассказывание и ораторское искусство	
Искусство и социальная революция	П.С. КОГАН

2. ДЕКЛАМАЦИОННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ.

Состав — 48 человек, исключительно из студентов Государственного Института Декламации.

Предметы:

История культуры в связи с культурой слова	
Введение в эстетику	
Коллективная декламация	См. выше
Чтение художественной литературы	
Мимика и жест по Дельсарту	

Часть специальных

Эпос	В.К. СЕРЕЖНИКОВ
Драма	О.В. РАХМАНОВА
Лирика	Е.П. ПРОСВЕТОВ
Рассказ	А.Я. ЗАКУШНЯК
Народные сказители	О.Э. ОЗАРОВСКАЯ
Обзор декламационной литературы	В.К. СЕРЕЖНИКОВ
История театра	В.А. ФИЛЛИПОВ

История эстетических учений	Н.В. САМСОНОВ
Ритмика по Ж. Далькрозу	Е.Л. ИЗМАЙЛОВА
Техника речи	В.К. СЕРЕЖНИКОВ

3. ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАССКАЗЫВАНИЯ.

Состав — 60 человек, принятых по специальной записи и предварительным беседам с руководителем отделения.

Предметы и преподаватели:

Техника и музыка речи	В.К. СЕРЕЖНИКОВ С.М. ВОЛКОНСКИЙ
Теория рассказывания	А.К. ШНЕЙДЕР Е.А. ФЛЕРИНА
Народное сказывание	Ю.М. СОКОЛОВ
Рассказывание детям	А.К. ШНЕЙДЕР Е.А. ФЛЕРИНА
Введение в эстетику	И. А. ИЛЬИН
Рассказывание взрослым	А.К. ШНЕЙДЕР Е.А. ФЛЕРИНА О.Э. ОЗАРОВСКАЯ
Мимика и жест по Дельсарту	С.М. ВОЛКОНСКИЙ

4. ЛИТЕРАТУРНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ.

Состав — 80 человек (приняты по специальной записи).

Предметы:

Техника и музыка речи	Н.А. ПАШКОВ
Коллективная декламация	В.К. СЕРЕЖНИКОВ
Чтение художественных произведений	Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД
Введение в стиховедение	С.В. ШЕРВИНСКИЙ
Новейшая поэзия в России	А.Я. ЦИНГОВАТОВ
История и методология литературной критики	Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД

Общая теория литературных форм	М.П. СТОЛЯРОВ
Русский язык в связи с орфоэпией	Д.Н. УШАКОВ
Введение в эстетику	И.А. ИЛЬИН
История культуры в связи с историей слова	Д.Н. ЕГОРОВ

Для подготовленных.

Стихотворный перевод	С.В. ШЕРВИНСКИЙ
Чтение поэтических произведений самих студентов	О.В. РАХМАНОВА

С 1 января начнутся занятия по:
Теория художественной прозы
Психология творчества
Класс вольной композиции.

Число ВСЕХ слушателей ГИСа 600 человек.

Организуется: Цикл ОРАТОРСКОГО ИСКУССТВА и Опытная студия СИНТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА. Занятия на них с января месяца 1921 года.

* * *

При ГИС'е работают следующие кружки:

1. Московский кружок рассказывания
2. Студенческий кружок литературно-поэтический
3. Студенческий кружок декламационный
4. Студенческий кружок ораторский
5. Студенческий кружок рассказывания

Отмеченные выше циклы организованы, как переходная ступень к самостоятельным отделениям (факультетам), каковые и будут осуществлены в будущем году. Слушатели циклов Рассказывания, Ораторского и Литературно-Поэтического будут переведены (после зачетов) в число студентов соответствующих факультетов, наряду со студентами 1-го курса Основного Отделения.

* * *

Организуются и начнут работу в январе 1921 года –
Рабочий факультет
Студия агитационного красноречия.

* * *

При ГИС'е работают две лаборатории:

1) ОРФОЭПИЧЕСКАЯ — имеет целью выработку правильного произношения, т.е. общепринятого литературного московского говора (Завед. Проф. Д.Н. УШАКОВ).

2) ТЕРАТОЛОГИЧЕСКАЯ — исправляет недостатки произношения, как-то картавость, гнусавость, шепелявость и др. (Завед. Инструктор Московского Училища Глухонемых С.А. ГОНТАРЬ).

Кроме того, при Культурно-Просветительной Ассоциации организовано и приступило к работе КОНСУЛЬТАЦИОННОЕ БЮРО, ставящее своею целью оказывать культурно-просветительным организациям и профессиональным союзам содействие по устройству ими литературных вечеров, лекций, и т.д.

Заведует Бюро Проф. П.С. КОГАН.

ПРЕЗИДИУМ ГИС'а:
В.К. СЕРЕЖНИКОВ — Председатель

Члены:
С.М. ВОЛКОНСКИЙ
П.С. КОГАН
А.К. ШНЕЙДЕР

А. И. КОНДРАТЬЕВ — Секретарь.

* * *

Вас. СЕРЕЖНИКОВ.

Москва, 5 декабря, 1920 г.

ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЙ В.Н. ВСЕВОЛОДСКОГО-ГЕРНГРОССА В ОБЛАСТИ ДЕКЛАМАЦИИ И ИХ СВЯЗЬ С ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Ф.С. Дворник
Санкт-Петербург

В представленной работе мы обратились к опыту студии Экспериментального театра, руководимой ученым, историком театра, актером, режиссером и педагогом Всеволодом Николаевичем Всеволодским-Гернгроссом. Деятельность этого ученого в наше время все больше привлекает взгляды исследователей в связи с основанным им Институтом живого слова [Вассена, 2007; Чоун, Брандист, 2007], существовавшим в Петербурге в 1918–1924 годы. и ставшим уникальным учреждением, где явление звучащей человеческой речи изучалось в междисциплинарном контексте: с точки зрения филологии, декламации, лингвистики, музыки, физиологии, психологии и социологии.

В 1910–1920 годы интерес к освоению и осмыслению декламации исходил как от практиков «живого слова» (ораторов, актеров, педагогов), так и от теоретиков (ученых-лингвистов, филологов, физиологов и проч.). Встретившись, эти направленные в одно исследовательское русло интересы породили невероятный по мощи и масштабу результатов расцвет «живого слова», достойный пример которому можно найти только в истории античной ораторской традиции. Здесь, конечно, немаловажную роль сыграло совмещение нескольких исторических факторов, как то: расцвет поэтического творчества — эпоха символистов и постсимволистов в русской литературе, условия политической борьбы в революционной России, позже (в 1920-е годы) — распространение звукозаписи и радио, возрастание значения «выразительного чтения» в педагогической практике и прочие факторы.

Данная статья посвящена исследованию взаимосвязи практической и научной деятельности В.Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации, которая была проведена

им в рамках студии Экспериментального театра и явилась следствием его научных экспериментов в области декламации. Для самого ученого создание Экспериментального театра явилось своеобразным итогом деятельности Института живого слова.

Сам В.Н. Всеволодский-Гернгросс воспринял увлечение исследованиями декламации от своего учителя Ю.Э. Озаровского[1] и уже в начале 1910-х гг. успел опубликовать несколько статей на эту тему [Всеволодский, 1912; 1913]. Воплощая в жизнь мечту своего учителя о создании специального института, посвященного всестороннему изучению декламации, В.Н. Всеволодский-Гернгросс основал Институт живого слова.

Выступая на открытии института 15 ноября 1918 г., он говорил о том, что в области декламации «научные исследователи были совершенно оторваны от правильного эксперимента и, производя свои изыскания в области лабораторной, кабинетной, не имели возможности опираться на живой, яркий разительный пример. Поэтому их выводы не могли иметь непосредственного применения на практике. С другой стороны, и практика существовала, совершенно не допущенная в эти кабинеты и лаборатории, почему практическая деятельность шла своим кустарным, ремесленным путем, в то время как наука шла путем академическим». «Институт Живого Слова имеет в виду восполнить этот пробел нашей культуры. Мы полагаем, что наука и искусство речи представляют собой две стороны одной и той же медали, и только во взаимодействии, в соединении того и другого возможно процветание той части культуры, которая называется областью живого слова, словесным общением» [Записки ИЖС, 1919: 5].

Экспериментальный театр родился в стенах Института живого слова на базе актерского отделения учебной части института. Студийцы воспитывались в среде, соединившей в себе уникальных ученых, артистов, исследователей и практиков декламации (например: А.Н. Канкаровича, Д.В. Фельдберга, Л.В. Щербу, Л.П. Якубинского, Н.С. Гумилева, Б.М. Эйхенбаума, С.И. Бернштейна, Ю.М. Юрьева, Е.И. Тиме и др.). Впоследствии в 1923 г. театр обрел государственный статус и

[1] Озаровский, Юрий (Георгий) Эрастович (1869–1924) — драматический актер, педагог, театровед, режиссер Александринского театра.

получил собственное помещение в здании бывшей Городской думы Петербурга, которое, впрочем, он потерял уже в 1925 г. Но за это короткое время Экспериментальный театр успел добиться впечатляющих достижений в области театральных экспериментов, формотворчества и в создании собственной театральной техники — все это было основано на новаторской для своего времени театральной идеологии, которую сформулировал сам В.Н. Всеволодский-Гернгросс под влиянием концепции театра «соборного действа» Вяч. Иванова.

В понимании Всеволодского-Гернгросса, искусство речи было тесно связано с искусством актера. Его интерес к декламации в 1910-х гг. возник из театральной практики, но, конечно, по мере погружения в исследование проблемы вышел за рамки сцены, что помогло ему в дальнейших творческих экспериментах. В своей основе программа для будущих актеров (по сравнению с другими направлениями подготовки в Институте живого слова) была усилена в театральных дисциплинах: «По существу, никакое изучение живой речи вне изучения душевных движений и состояний и вне связи ее с выражением их в пластических формах невозможно. Однако, если в прочих областях изучение пластики может быть только рекомендуемо, — на театральном отделении, где с одной стороны преобладает культура эмоционального содержания слова и где, с другой стороны, слово всегда сопровождается пластикой, изучение ее обязательно, и, в принципе, должно ему предпосылаться» [Записки ИЖС, 1919: 109]. Таким образом, в программу вошли: основы механики, пластическая анатомия, физиология и психология движения. Практическими занятиями были: «ритмическая гимнастика по системе Далькроза, пластическая выразительность по системе Дельсарта и пляска (танец входит сюда в преломлении историческом и этнографическом)» [там же: 110]. Но самой интересной особенностью программы театрального отделения для нас является тот факт, что «наряду с изучением театра в современном значении этого слова, особое внимание уделяется изучению изначальных форм театра, — в частности хорового действа» [там же].

Именно интерес Всеволодского-Гернгросса к архаическим формам театра определил его экспериментальные

установки. В этом интересе мы находим мотивы его работы и популяризации распространенного в 1920-х годах нового выразительного средства театра — хоровой декламации, которая в то время широко использовалась в инсценировках, в литературно-музыкальных композициях, в живых газетах [Бранг, 2010]. Хоровую декламацию практиковали как профессиональные театральные студии, так и театральная самодеятельность. И студия Экспериментального театра стала центром этого течения в театральном искусстве, здесь экспериментальным путем при непосредственном участии студийцев вырабатывались декламационные методы, строились декламационные композиции как для дуэтов, трио и квартетов, так и для хоров. Также интерес к изначальным формам театра, к народным формам декламации обусловил и интерес В.Н. Всеволодского-Гернгросса к фольклорным действам, обрядам, играм, что определило лицо Экспериментального театра в период, когда он уже не был связан с Институтом живого слова (после 1924 года).

Всеволодский-Гернгросс с образованием Института живого слова получил так давно желанную им возможность проведения «правильного», с точки зрения ученого, эксперимента в области декламации, и студия при институте стала для него своеобразной коллективной лабораторией, в которой он проверял свои теоретические положения и открывал для себя новые возможности декламации. Главной своей цели — создания «общей теории декламации»[2] — Институт живого слова по тем или иным причинам не достиг. Зато в области декла-

[2] Методологическая проблема, которая постоянно обсуждалась на заседаниях научного комитета и была связана с трудностями при реализации утопичной «теории интонаций», которая должна была стать вершиной научных исследований института. Согласно воспоминаниям Всеволодского-Гернгросса, его энтузиазм и энтузиазм его коллег натолкнулся на невозможность определения «объективных критериев, регулирующих язык массы и не зависящих от вокальных характеристик отдельного индивида» (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 32. Л. 122 об.) По мнению Всеволодского-Гернгросса, методологическая проблема и послужила причиной постоянных проверок и ревизий учебных и научных материалов, которым Институт живого слова подвергался начиная с декабря 1919 г., со временем приведших к его закрытию весной 1924 г. (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 32. Л. 125 об.)

мационной практики ученый добился значительных успехов. Результатом стали две его книги: «Теория русской речевой интонации» (1922) год и научно-популярное руководство «Искусство декламации» 1925 (год).

«Теория русской речевой интонации» была написана по горячим следам исследовательской работы Института живого слова и вышла уже на исходе существования института в 1922 г. Эта работа была встречена живейшим интересом специалистов, чья профессиональная область была связана с практикой декламации, театром, языкознанием и поэтикой. Как писала театральный педагог Н. Казанская-Радлова о работе, проделанной Всеволодским-Гернгроссом: «Опытный актер, лучше кого-либо начитанный в летописи и архивах русского театра и лично стоявший в непосредственной близости к первоклассным мастерам сцены, он мог пользоваться, как никто, огромным опытом русского театра. Как организатор и глава Института Живого Слова, он располагал исключительными средствами коллективной помощи талантливых коллег и сотрудников и сложного оборудования кабинета экспериментальной фонетики, позволявших осуществление всевозможных наблюдений и точных записей вплоть до собирания материалов народного творчества даже на местах» [Казанская-Радлова, 1922: 2].

В своем труде Всеволодский-Гернгросс стремился дать научное обоснование разнообразию речевых интонаций. В нем он дает свое определение интонации как «отвечающей ряду слогов последовательности тонов, могущих различаться в отношении высоты, силы, темпа и тембра» [Всеволодский-Гернгросс, 1922: 5]. Он задается целью найти норму русской речевой интонации и берет за образец бытовую речь актеров своего времени. Чтобы придать своему анализу объективность, Всеволодский-Гернгросс рассматривает интонацию больше в связи с ее логическими и грамматическими функциями, лишь слегка коснувшись ее эмоциональной составляющей. Хотя цель его заключалась именно в объединении этих двух, традиционно противопоставленных друг другу, сторон человеческой речи, связь оказалась недостаточно четко установленной. По мнению Н. Казанской-Радловой, Всеволодскому-Гернгроссу не удалось создать стройной системы

речевой интонации из-за того, что эта область человеческого выражения крайне сложно поддается анализу и любой логический подход к ее рассмотрению очень быстро запутывается в противоречиях [Казанская-Радлова, 1922: 2].

Особый интерес представляет рассмотрение Всеволодским-Гернгроссом интонации как сложного движения и выделение им десяти простых интонаций, из которых, по его мнению, состоят все остальные: вопросительной, восклицательной, удивления, звательной, утвердительной, убеждения, объяснительной, просительной, сопоставительной, перерыва, перечисления, повествовательной и индифферентной. Хотя работа и подвергалась критике, все-таки, как первое полноценное исследование в данной области, она была принята.

Теперь мы обратимся к тому труду, который напрямую связан с деятельностью экспериментального театра. Книга «Искусство декламации» вышла уже после закрытия Института живого слова. Ее посвящение гласит: «Эту книгу автор посвящает своим ученикам — членам студии Ленинградского Государственного Этнографического театра, в сотрудничестве с которыми с 1919 по 1924 г. было на практике разработано все, о чем ниже идет речь». В этом труде Всеволодский-Гернгросс собрал и обобщил итоги всей работы студии, проведенной в области декламации. Эта работа, по сути, закрывает интересующий нас период развития Экспериментального театра, потому что после нее фокус научных интересов Всеволодского-Гернгросса уже смещается на исследования с этнографическим уклоном. Во второй половине 1920-х гг. он организует две искусствоведческие экспедиции на русский Север, гастролирует по всему СССР со спектаклями, поставленными на основе собранного в этих экспедициях материала, — «Солнцеворот», «Жатва», «Четыре деревни» и «Обряд русской народной свадьбы».

Здесь же, в этом «научно-популярном руководстве для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы», Всеволодский-Гернгросс делится с широким кругом читателей опытом, который принесли и ему, и его ученикам совместные занятия декламацией. Здесь опублико-

ваны и некоторые музыкальные композиции, которые были составлены в результате опытов студийцев.

Всеволодский-Гернгросс связывает историю искусства декламации с историей поэзии: декламация появляется вместе с поэзией. Говоря об античном декламационном опыте, он подчеркивает, что поэзия и искусство произнесения стихов относились к музыке. А сама музыка была воплощением синкретического искусства и включала в себя искусство сложения мелодий — инструментальную музыку, искусство сложения ритмов — пластическую музыку и искусство стиха — певческую музыку. Однако он замечает, что в период поздней античности декламация отделяется от музыки, образовываются определенные декламационные стили. Русскую крестьянскую декламацию он уподобляет античной. И здесь кроется одна из причин его увлеченности явлениями русской народной культуры. В ней он находит то чистое понимание искусства, которое он потом назовет народным «артизмом» [Крестьянское искусство, 1926].

Также Всеволодский-Гернгросс определил объем понятия декламации, включив в него формы театральной декламации, «т.е. методы произнесения произведений драматических, а также лирических и эпических», народные и культовые декламационные манеры.

Выделив в искусстве декламации его материал и исполнение, он вводит третье звено в системе декламации: помимо поэзии и произнесения он вводит обязательным ее элементом музыкальную композицию и отдает в руки композитора большую часть этого искусства, отметив, что поэт, как и композитор, — не обязательно декламатор. Отсюда вытекает и главное определение: «Искусство декламации есть искусство претворения поэтического произведения в звучащую музыкальную композицию» [Всеволодский-Гернгросс, 1925: 35]. Он подчеркивает, что искусство музыкальной композиции выделяется в практике декламации только во времена ее расцвета, но теряется из виду, во времена угасания декламации. Он объясняет это тем, что «в эти эпохи декламационные приемы начинают резко отступать от приемов простых речевых, разговорных […] как только организация высот, сил, скоростей и тембров становится необычной, своеобразной, — несомненно, созда-

ется и особое мастерство…» [там же]. Он приходит к убеждению, что необходимо изобрести декламационную нотацию, чтобы исполнители могли, как музыканты, читать декламационные произведения композиторов с листа.

Декламационный материал Всеволодский-Гернгросс делит на готовый и импровизированный текст. Также он рассуждает и о форме и содержании декламационного материала. Однако главная заслуга Всеволодского-Гернгросса заключается в определении декламационных методов, которые он разделил на две большие группы: мелодические и гармонические. К мелодическим методам он относит говорной, ораторский, распевный (речитативный), напевный и песенный, к гармоническим — моторный, евфонический, звукоподражательный. Но, замечая, что в чистом виде эти методы встречаются в декламации редко, он выделяет и комбинированный декламационный метод.

Подъем искусства декламации XX века Всеволодский-Гернгросс в немалой степени относит к развитию хоровой декламации, которая, по его мнению, больше всего отвечает духу революционной эпохи, а также обусловлена развитием искусства стихосложения: «Позднейшие поэты стали писать произведения либо рассчитанные на музыкальные эффекты, либо и в особенности, оставив темы интимные, на такие грандиозные темы, воплощение которых слабыми вокальными силами одного исполнителя становилось невозможным» [Всеволодский-Гернгросс, 1925: 80]. Стали возникать декламационные произведения в дуэтах, трио и т.д. «Независимо от художественно-практических результатов, работа эта привела к осознанию искусства композиции, как самостоятельного искусства» [там же]. Но, в свою очередь, «особенности многоголосого звучания определяют и поэтический материал: сюда подходят вещи сравнительно значительные, как по размерам, так в особенности и по сюжету; в том и другом случае наиболее интересны произведения со сложными ритмами, резко и часто меняющимися, с интересной словесной инструментовкой, со звукоподражаниями, допускающие смену самых различных метров» [там же: 81].

Для хоровой декламации Всеволодский-Гернгросс определяет и еще одно искусство: помимо композиции он здесь

вводит и оркестровку. «Главный секрет многоголосой декламации, однако, не в композиции основного рисунка — здесь применимы навыки декламации сольной, а в дополнительном виде искусства, требующем своего особого мастерства, которое уместно назвать "искусство оркестровки". Этим-то присоединением новой творческой стихии и отличается многоголосая декламация. Таким образом, здесь не три, а четыре творческих акта и на одну продукцию больше. […] Искусство оркестровки состоит в способности разложения основного композиционного рисунка на отдельные голоса и, принимая в расчет возможные тембровые различия этих последних, в умении организовать тембровые группировки» [там же].

Итак, именно хоровая декламация стала визитной карточкой Экспериментального театра, и именно она стала средоточием его театральной практики, источником, от которого пошли и другие театральные эксперименты В.Н. Всеволодского-Гернгросса и его единомышленников. Глубокое теоретическое проникновение в методы декламации представило студийцам удобный и точный инструментарий, которым они пользовались в своей практической деятельности, в создании декламационных композиций, составлении декламационных концертов и, наконец, постановке спектаклей, в которых одним из главных действующих лиц, как в древнегреческой драме, становился хор. Достижения Экспериментального театра в области хоровой декламации оказались столь значительны, что в рамках его сотрудничества со студией «Молодой балет» Григория Баланчивадзе стали возможны эксперименты по ее использованию в качестве сопровождения к танцевально-пантомимическому действу. Результатом этого сотрудничества стал спектакль «Двенадцать» по поэме А. Блока. Как пишет в своей статье О. Всеволодская-Голушкевич: «…именно искусство «оркестровки» декламационной композиции, созданной Всеволодом Николаевичем в «Двенадцати» и поразившей Г. Баланчивадзе еще во время его посещений постановок в Институте живого слова, позволило ему воспринять голосовую партитуру как музыкально-ритмическое начало сочиненного им танцевального действа» [Всеволодская-Голушкевич, 1990: 44].

Эксперименты в области декламации, поставленные В.Н. Всеволодским-Гернгроссом в рамках своей студии при Институте живого слова, подняли искусство декламации на высочайший художественный уровень и открыли новые границы для театральных экспериментов. В силу сложившихся обстоятельств эта грандиозная инициатива не получила должного развития, а впоследствии достижения Экспериментального театра вовсе были забыты, и только в последнее время интерес к ним возвращается, обнаруживается их актуальность для современной театральной практики.

ЛИТЕРАТУРА

Бранг П. Коллективная декламация. К истории хорового чтения в России // П. Бранг. Звучащее слово. М., 2010.

Вассена Р. К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918–1924) // НЛО. 2007. № 86.

Всеволодская-Голушкевич О. Первый этнографический театр // Советский балет. 1990. № 4.

Всеволодский В.Н. Голос, поставленный в маску // Голос и речь. 1912. № 1.

Всеволодский В.Н. Закономерность мелодии человеческой речи // Голос и речь. 1913. № 3.

Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922.

Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. Л., 1925.

Записки Института живого слова. Пг., 1919.

Казанская-Радлова Н. Теория интонации // Записки передвижного театра. 1922. № 36.

Крестьянское искусство Севера. Об искусствоведческой экспедиции на русский Север. Л., 1926.

Чоун Е., Брандист Кр. Из предыстории Института живого слова: протоколы заседаний курсов художественного слова // НЛО. 2007. № 86.

«ТЬФУ, ЧЕРТ, ОПЯТЬ ОНИ ТУТ ПЛЯШУТ!» ПЛАСТИКА, РИТМИКА И МУЗЫКАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ИНСТИТУТЕ ЖИВОГО СЛОВА

И.Е. Сироткина
Москва

Институт живого слова (1918–1924) — один из самых ярких эпизодов из жизни петроградских гуманитариев. В настоящем сборнике его истории посвящены несколько статей. Не все, однако, отмечают, что Институт живого слова и весь проект «оживления» слова был прямым продолжением другого, не менее экзотического для наших северных берегов проекта — нового Возрождения. Это возрождение — третье по счету, вслед за итальянским Ренессансом и немецким Романтизмом, провозгласил в самый канун XX века профессор-античник Фаддей Францевич Зелинский [Зелинский, 1899: 140; Брагинская, 2004]. Его ученики в Петербургском университете образовали группу, так и назвавшую себя — «Союз Третьего Возрождения», а ученицы с Высших женских (Бестужевских) курсов создали «студию пляски», которой сам профессор дал имя «Гептахор»[1]. Именно студийцы Гептахора, вместе со специалистами по ритмике и сценическому движению, были приглашены в Институт живого слова, чтобы возрождать искусство «орхестики». В статье речь пойдет о том, какое место жест, пластика и танец занимали в этом грандиозном проекте.

* * *

В 1910 году из Петербурга поездом до Одессы, оттуда — пароходом до Пирея отправилась группа молодых людей, предводительствуемая профессором Фаддеем Зелинским. На

[1] Т.е. «пляска семи», по тогдашнему числу участниц; о студии «Гептахор» и о созданном ею «музыкальном движении» [см.: Айламазьян, 1997; Сироткина, 2012; Тейдер, 2006]. Я благодарю Аиду Меликовну Айламазьян за то, что ввела и меня в круг «семи пляшущих», впрочем, ставший сегодня гораздо шире (см.: www.heptachor.ru).

пароходе вместе ехали его студенты из Санкт-Петербургского университета и с Бестужевских курсов. К экскурсии присоединился Всеволод Мейерхольд, собиравший материал для постановок на античные темы; позже он вспоминал, как хорошо курсистки пели на корабле народные песни. Зелинский сидел на носу окруженный своими ученицами: «Они сняли свои шарфы и украсили ими канаты. Ветер играл этими цветными флажками над головой учителя. А он повествовал о том, как афиняне возвращались из Тавриды или Колхиды к родным берегам и всматривались вдаль, ожидая, когда блеснет на солнце золотое копье Афины, венчающей Акрополь» [Воспоминания…, 2007: 142; Анциферов, 1992, гл. 5]. Профессор вез своих питомцев не к чужедальним руинам, но к родному очагу. Ведь у каждого европейца по меньшей мере — «две родины: одна — это страна, по имени которой мы называем себя, другая — это античность» [Гусейнов, 1993: 3].

Возвратиться на «родину» — в античность — было нужно современности. Возродить античность для Зелинского означало — спасти европейскую цивилизацию от «нового варварства», вернуть ей культуру, включая столь ценимую в античности культуру театрального действа и ораторского

ИНСТИТУТ ЖИВОГО СЛОВА

Пр. 25 Октября, д. 33, зд. 6. Гор. Думы, вход с Думской ул.

ОТКРЫТ ПРИЕМ

на Отделения:

ПУБЛИЧНОЙ РЕЧИ | ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКОЕ | ДЕКЛАМАЦИОННОЕ

Афиша о начале приема слушателей в Институт живого слова

мастерства. Т.е. культуру «живого» устного слова, в противовес письменному слову «приказов и памфлетов». В новой — централизованной, бюрократической Европе, писал Зелинский, «слово убило жест, письмо убило слово» [Зелинский, 2010]. «Оживить» слово можно, вернув его в ту стихию, где оно существовало и было наиболее действенным, — в стихию мусических искусств. Ведь в Древней Греции поэзия, или распевная речь, музыка и танец относились к мусическим искусствам — μουσική, включая искусство сложения мелодий — инструментальную музыку, искусство сложения ритмов — пластическую музыку и искусство стиха — певческую музыку. Но разделение это — условное, так как практиковались же μουσική вместе — в виде песни-пляски, или хореи. А потому Зелинский считал только хорею «полным творчеством эллинской Музы». Преобладала же в «триединой хорее, состоящая в одинаковой степени из поэзии, музыки и пляски», по его мнению, именно пляска [Зелинский, 1918: 17].

Надеясь исправить современный логоцентризм, Зелинский выступил со-основателем Института живого слова — слова экспрессивного, реализованного в драме, пластике и жесте, как это было в античной хорее. Возвращенное к музыке, мимике и пластике, омертвевшее было слово воскресает, становится *живым*. Институт стал первым ученым и учебным заведением, в котором привычная иерархия слова устного и письменного была перевернута и слово книжное подчинено звучащему, пропеваемому, протанцовываемому. В этом у Зелинского было много единомышленников, и, прежде всего, сооснователь и директор Института живого слова, Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882–1962), и учитель этого последнего на Драматических курсах при Петербургском театральном училище Юрий Эрастович Озаровский (1869–1927). Озаровский начал, а Всеволодский продолжил возрождать искусство декламации через возвращение слова к тому синкретическому единству поэзии, музыки и жеста, в котором оно существовало когда-то, в античном театре. Основываясь на античности — такой, какой они себе ее представляли, — деятели современного театра, включая Озаровского, Гернгросса, С.М. Волконского и Вс.Э. Мейерхольда, считали, что жест предшествует слову, а слово завершает и конкретизи-

рует жест[2]. Озаровский доказывал, что более выразительно то чтение, которое совершается при участии мимики и пластики, — ведь именно в движениях лица и тела рождается тембр голоса, выражающий чувство. И наоборот: «Мы приучаемся по голосу вызывать в нашем воображении ту или иную пластику человека.., постоянный лик, его маску, грим, портрет». Декламация, следовательно, пользуется сполна «живым, т.е. подвижным, т.е. мимирующим звуком речевой музыки человека» [Озаровский, 1914: 116–117, 282].

Озаровского, за его страсть к античности и фольклору, т.е. архаическим корням театра, современники называли «режиссером-археологом»[3]. «Театр, — писал он, — вырос из религиозных дифирамбов Дионисова культа. Там, в благословенной Элладе, у курящейся филемы, среди исступленной и пьяной от страсти молитвословий толпы оргиастов, вырывались стоны и вопли души, прозревшей истину в откровениях экстаза. Там, в этих стонах и воплях, созидалась музыка души, первые звуки и тоны свободного (ибо бесцельного и беспредметного) музыкального слова». Нужно, считал Озаровский, вернуть сценическому чтению, декламации, его пластичность и музыкальность, чтобы искусство не было «оторванным от его несомненной родины: мысли и эмоции — музыки и мимики» [там же: 123].

В занятиях Озаровского принимали деятельное участие члены его семьи: в собирании фольклора — сестра, актриса, Ольга Эрастовна, в написании книги «Музыка живого слова» — сын Николай, в создании театра — жена Дарья Михайловна Мусина-Пушкина (1873–1947). Вместе супруги создали театр «Стиль», в постановках которого значительное внимание уделяли сценическому движению. В их доме бывала и

[2] По словам солидарного с ними М.М. Бонч-Томашевского, «действенное слово не предрешает движения, но завершает его. Действенный поэт в моменты высшего пантомимического напряжения подсказывает слова актеру, и эти слова венчают триумфальную пантомиму, бросают в подготовленный жестом зрительный зал конкретизацию этого жеста» [Бонч-Томашевский, 1912–1913: 15].

[3] Именно Озаровский, считает Филипп Дворник, привил студенту Гернгроссу интерес к звучащему слову, театральной декламации, истории театра и привлек его к научно-исследовательской работе [Дворник, 2012: 9–10].

Айседора Дункан, которая также начала свой путь к хорее с попытки реконструировать античную трагедию с участием движущегося хора, да еще и на греческой земле[4]. Сам Озаровский, примерно в те же годы, ставил в Александринском театре трагедии Еврипида и Софокла [Серова, 2009]. Певица и драматическая актриса, Мусина училась выразительному движению в Париже по системе Франсуа Дельсарта. С самого основания Института живого слова она стала преподавать там «пластическую выразительность по Дельсарту». А в 1920 году, когда отъезд Озаровского за границу был уже предрешен, Мусина открыла «Студию единого искусства имени Дельсарта», где сама вела пластику, а ее дочь от первого брака Татьяна Глебова преподавала «танец в его естественно-пластических формах». Всеволодский-Гернгросс также отдавал движущемуся и поющему хору самое видное место в спектаклях своего Экспериментального театра, сцену для которого — в форме амфитеатра — он соорудил в Институте живого слова. Он подчеркивал, что речь идет не о балете, а орхестике — искусстве античного хора, движения которого «подчинены пластической мелодии» [Всеволодский-Гернгросс, 1927: 149, цит. по: Дворник, 2012: 52].

Однако первым, кто поставил вопрос о том, что в Институте живого слова должно преподаваться выразительное движение, стал А.В. Луначарский. В качестве наркома он очень поддержал создание Института, аргументируя это, в том числе, тем, что советской республике нужны подготовленные ораторы (см. статью Крейга Брандиста в настоящем сборнике). Уже на первом собрании организационного совета Института Луначарский упомянул в числе целей «расширение и развитие в индивидууме способностей выражать собственные чувства, влиять на других и импровизировать», а также порекомендовал включить в дисциплины «дидактику и психологию толпы и слушателей» и курс «мимики и жеста» [Вассена, 2007]. По словам исследовательницы Раффаэллы Вассены, организация этого курса оказалась непростой. Спорили, в частности, о том, что взять за основу — систему Франсуа

[4] Фотография Айседоры Дункан с автографом [1910-е годы] находится в фонде Мусиной в РГАЛИ, фонд 2759.

Дельсарта или ритмику швейцарского композитора Эмиля Жака-Далькроза. «Выбор пал на ритмику Далькроза, где движение тела подчинялось закону, искать который следовало не в чувствах, а в звуке: мимические упражнения должны были поэтому приучить курсанта координировать движения тела с музыкальным ритмом» [там же]. Нелегким оказался и выбор преподавателя мимики и жеста: сначала на эту должность предложили пластичку Аду Корвин[5], потом — доминиканца, отца Мари-Жозефа Лагранжа (sic! Р. Вассена оговаривается, однако, что проверить эту информацию не представляется возможным). Ясно одно: в январе 1919 года ритмику в Институте живого слова уже преподавали. Ирина Одоевцева, только поступившая в институт, вспоминала: «Голодный, холодный, снежный январь. Но до чего интересно, до чего весело! В "Живом слове" лекции сменялись практическими занятиями и ритмической гимнастикой по Далькрозу» [Одоевцева, 2009: 22]. А весной 1919 года на театральном отделении Института ввели не один, а целых три курса: обязательный — «ритмическую гимнастику по Далькрозу» (ее преподавала Н.П. Песнячевская, она же вела занятия по сольфеджио и «исправлению недостатков слуха») и два курса на выбор — «пластическую выразительность по Дельсарту» (преподавала Д.М. Мусина-Озаровская) и «пляску и танцы», которые вели ученики и крестники Зелинского, студия «Гептахор».

Если имя студии дал этот профессор-античник, то примером для подражания стала Айседора Дункан, которая еще до революции приезжала в Россию трижды: в 1904/1905, 1908 и 1913 годах. Надо оговориться: никто из участников студии никогда не брал у Дункан уроков, да и сама Айседора говорила, что научить танцевать никого нельзя, можно только пробудить такое желание [Дункан, 1989: 71–72]. Гептахор хотел следовать не букве, а духу ее искусства — говоря их собствен-

[5] В цитируемой статье Р. Вассен неверно указан пол — речь идет не о мужчине, «А.А. Корвине», а женщине. Начинающей актрисой Ада Корвин, в 1908 году играла одну из «неродившхся душ» на премьере «Синей птицы» в Художественном театре. Позже она занималась в студии Мейерхольда на Бородинской, а зимой 1912/1913 года училась у Э. Жак-Далькроза в Хеллерау и получила диплом преподавателя ритмики; см. о ней: Сироткина 2012.

ными словами, учиться у нее не танцу, а *пляске*, вдохновленной музыкой и наполненной искренним чувством[6]. Согласно уставу Гептахора, он назвался «студией пляски» [Воспоминания…, 2007: 497–501], и студийцы смело взялись за невозможное: создать «метод преподавания и воспитания в учениках пляски», — т.е. *научить чувству*, радости, экстазу. Речь шла о гораздо большем, чем техника движений — о «творческом жизнеощущении» человека, которое «дает ему внутреннюю силу и свободу, делает его прекрасным». Таким жизнеощущением — способом продлить «редкие минуты озарения» — и была для гептахоровцев пляска. В ней, и только в ней, по словам основательницы студии Стефаниды Дмитриевны Рудневой, современный человек может почувствовать себя «творческим и гармоническим», а жизнь становится «единой, говорящей» [там же: 308].

Студийцы отказались от хореографии как предварительной постановки танцев — их «вещи» вырастали как основанные на музыке импровизации. Своей задачей, по словам Рудневой, они считали «воспитание в учениках способности непосредственно передавать телодвижениями ощущения, непосредственно возникающие в человеке при слушании музыки» [РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 2. Ч. 1 — Curriculum Vitae С.Д. Рудневой]. Слово «непосредственно», повторяющееся у Рудневой дважды, представляется не столько оговоркой, сколько подчеркиванием кредо студии — идеи о том, что импровизация идет и от музыки, и от особого самоощущения — радостного, «плясового». Материалом для импровизаций служила античность; сначала студийцы делали пластические инсценировки античных мифов, а позже стали экспериментировать с движением «под звук поющихся слов», с тем, чтобы, отвечая на запрос Всеволодского, перейти к «движению под декламацию» [там же].

Уже в первом учебном году в штате Института, кроме Рудневой, числились Наталья Энман и Ильза Тревер из первого состава студии, а также члены «Молодого Гептахора»: В.П. Бражников (Кука), В.З. Бульванкер (Волк), Т.П. Еремеева, А.А. Пресняков и Н.К. Фандерфлит. Когда Институту были

[6] О различии пляски и танца [см.: Сироткина, 2010; Sirotkina, 2010].

предоставлены помещения в Царском Селе, в Лицейском корпусе, преподаватели Гептахора приезжали туда с ночевкой и, возможно, плясали не только в помещениях, но и в царскосельском парке [Воспоминания…, 2007: 228–229]. А осенью 1919 года институт переехал на Знаменскую, в помещение бывшего Павловского женского института. Здесь прошел ряд показательных вечеров с демонстрацией разных систем: уже упоминавшаяся Ада Корвин показывала «пластику», Гептахор — «музыкальное движение», Мусина — систему Дельсарта [ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 18. Ед.хр. 290. Л. 61–62]. Между этими направлениями существовали и различия, и точки схождения. Так, хотя Гептахор резко размежевался с ритмикой Далькроза, посчитав ее слишком буквальным, механистическим следованием музыке, то к системе Дельсарта отнесся благосклоннее, успешно используя идеи этого последнего о центре тяжести тела и целостном движении[7].

По-видимому, в 1920 или 1921 году Институт живого слова переехал в здание бывшего Северного кредитного общества (пл. Александринского театра, 7), в актовом зале которого, с прекрасной акустикой, устраивались концерты Русского музыкального общества. «Вместе с нашими “живословками” мы давали там концерты, на которые собиралось много публики», — писала Руднева. Там же весной 1921 года прошла конференция работников по движению, которая «охватила все вопросы пластики и дала возможность всем деятелям искусства и педагогики впервые выяснить и сопоставить задания, методы и результаты работы представленных в Петрограде систем» [ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Ед.хр. 54. Л. 70]. В том же зале, превращенном в амфитеатр, Экспериментальный театр Всеволодского-Гернгросса показал свои постановки, включая «Потонувший колокол» Герхарда Гауптмана. Пьеса трактовалась как борьба христианства и язычества, с хором и «эльфами и сильфами», пляшущими под слова «смейтесь, вейтесь, все вперед — вот он, вот он, хоровод». Ученики Геп-

[7] Известно, что Эмма Цильдерман (в замужестве Фиш), студентка Института живого слова, перешедшая в студию «Гептахор» (см. об этом ниже), задавала своим ученикам конспектировать Дельсарта в изложении С.М. Волконского [Волконский, 1913] (из личного сообщения ученицы Э.М. Фиш, Татьяны Борисовны Трифоновой).

тахора играли эльфов и фей, потому что двигались лучше, но зато — по словам одной из них (Эвелины Цильдерман) — и больше мерзли на спектаклях: «Все зрители в зале сидели в шубах, а мы играли в легких, полупрозрачных хитонах» [Воспоминания…, 2007: 564].

Какое-то время Всеволодский показывал всяческую заинтересованность в работе Гептахора — ведь занятия эти, как думал он, имели целью научить студентов «орхестике», подготовить актеров для «античного хора». Поначалу он требовал, чтобы все участники его театральной студии посещали эти занятия. Поддерживал он и самих студийцев: принял на работу сразу несколько из них и тем самым спас от голода (преподавателям полагался «усиленный» паек — правда, в основном из черных сухарей и селедочных головок) и холода (Институт хорошо отапливался). Как уже упоминалось, Всеволодский предоставил помещение Института для занятий и публичных выступлений Гептахора и спонсировал конференцию по движению, дав возможность студии показать свою работу и добиться признания у специалистов по движению. А в ноябре 1921 года он привез из Москвы билет на выступление Айседоры Дункан в Большом театре и отправил Рудневу и Бульванкера в командировку, с бесплатным проездом до Москвы, чтобы те смогли увидеть своего кумира. Однако со временем Всеволодский все больше косился на увлечение некоторых студентов движением. Так, сестры Эвелина и Эмма Цильдерман (в замужестве — Фиш) нашли пианистку и в свободный момент занимались сами. «Проходя по коридору мимо и услышав игру рояля, [Всеволодский] приоткрывал дверь, а увидев, что мы опять занимаемся, говорил: “Тьфу, черт, опять они тут пляшут” — и захлопывал дверь». Девушки считали, что директор ревновал их к Гептахору [Воспоминания…, 2007: 563–564].

На третьем году преподавания разразился конфликт. Его отчасти спровоцировали сами студийцы, заявив Всеволодскому, что не допустят занимать «недоучившихся» студентов в публичных выступлениях, куда директор их частенько посылал. У Всеволодского же не было другого выхода — ему надо было отчитываться о работе Института, чтобы получать финансирование и пайки. 16 апреля 1922 года в правление ин-

ститута поступило заявление Рудневой «об отказе студийцев от участия в дальнейших организуемых институтом массовых мероприятиях (концертах-балах и др.) и переходе к самостоятельной творческой работе». Видно было, что сотрудничества не получилось, отчасти потому, что Гептахор — гораздо больше, чем участие в постановках Всеволодского, — интересовала «самостоятельная творческая работа»[8]. «Тогда Всеволод Николаевич поставил перед учениками, занимающимися в Гептахоре, вопрос: или — или. Мы должны были решить, чем мы хотим заниматься — театром или музыкальным движением» [Воспоминания…, 2007: 564]. Осенью того же года гептахоровцы ушли из Института. «Это был тяжелый крах, — признавалась Руднева, — мы теряли не только великолепную площадку для выступлений и зал для занятий; мы теряли уже готовые молодые кадры, свой большой, сделанный с ними репертуар… (А кроме того и “ученые” продуктовые карточки.)» [там же: 268]. При этом Руднева ни словом не обмолвилась о том, что их уход угрожал эксперименту Всеволодского по возвращению в театр орхестики и пляски. Вместе с ними Институт покинуло тринадцать или четырнадцать студенток, ставших членами Гептахора (некоторые, правда, позже вернулись в Институт живого слова).

До апреля 1923 года гептахоровцы еще считались сотрудниками Института [там же: 737]. Сам же Институт был сначала снят с финансирования и передан в ведение Российской академии художественных наук, а в конце 1924 — начале 1925 года окончательно «ликвидирован» [РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6, Ед. хр. 39].

---

[8] В конце 1923 года у Всеволодского возник совместный проект с танцовщиком «Молодого балета» Георгием Баланчивадзе, в котором будущий знаменитый хореограф Баланчин дебютировал как постановщик пластики. Вместе они подготовили спектакль по поэме Александра Блока «Двенадцать» — без музыки, лишь под «хоровую декламацию», воспринятую как голосовая партитура, музыкально-ритмическое начало для танцевально-пантомимического действа [Всеволодская-Голушкевич, 1990, цит. по: Дворник, 2012: 109; Скляревская, 2004]. Неизвестно, помогал ли ему в этом кто-то из сотрудников театрального отделения Института живого слова, так как ни преподавателя ритмики Песнячевской, ни Гептахора к этому времени там уже не было.

Что же показал эксперимент по «оживлению» слова в стенах одного учреждения — правда, в одно и то же время исследовательского, учебного и художественного? Он продемонстрировал: λόγος и μουσική не противостоят друг другу, а соединяются в «логике мысли-чувства» (термин Озаровского). Эта «логика» возникает из «музыки» или «мелодии» речи, из тембра голоса, мимики и жеста. Жест, по словам Дельсарта, есть «прямое орудие сердца; непосредственное проявление чувства, выражение того, что в словах пропущено» [Волконский, 1913: 60–61]. Жест получает смысл, если он «непосредственно» связан с музыкой и чувством — об этом сбивчиво, но убежденно говорила Руднева. В это же время Андрей Белый писал о «внутренней музыке», из которой рождается или заново «оживает» слово[9]. «Внутренняя музыка» — синоним чувства и выразима сначала только жестами, «но за жестами музыки и мимики, — считал Белый, — подымается в нас внутренно-встающее слово». Именно так он представлял «зачатие смысла слова внутри нас» [Белый, 2011: 79]: смысл-логос возникает из мусике́ — стихии, которая «и музыка, и слово», и — движение[10].

Если говорить о крайних философских основаниях, то следует отметить, что как Белый, так и основатели Института живого слова в своих интуициях и размышлениях апеллировали скорее не к рациональному образу мира, в центре которого — Ум, Нус, Логос, а к такому, в центре которого — «исконное противоречие и исконная скорбь в сердце Первоединого» [Ницше, 1990: 78]. Или же — «дионисийская» музыка и пляска, содержащая в себе «третью логику» — «новый смысл звуков слов, их разумную солнечность» [Белый, 2011: 79]. И пока еще длилось «дионисийство» Серебряного века, а в Институте живого слова еще вели занятия и выдавали пайки из

[9] Одна из его лекций в Пролеткульте называлась «Живое слово»; прочитанная в Москве, она звучала параллелью тому, чем занимались петроградские коллеги поэта (см. статьи Е.В. Глуховой и Д.О. Торшилова в настоящем сборнике).

[10] Проблема «музыкального как дословного» выходит за рамки этой краткой статьи; обзор современного ее состояния см., например, в: Беспалов 2010: гл. 7.

черных сухарей, эти удивительные люди находили «разумную солнечность», мысль-чувство — в пляске, λόγος — в *μουσική*.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Государственный архив Российской Федерации.

Российский государственный архив литературы и искусства

Фонд 941. РАХН/ГАХН. Оп. 4. Ед.хр. 2 (Материалы Института живого слова НКП, 1922). Оп. 6. Ед.хр. 39 (Протоколы комиссии по изучению живого слова, 1925).

Фонд 2306. Наркомпрос/Мин. просвещения РСФСР. Оп. 18. Ед. хр. 290 (Краткий отчет о деятельности Института живого слова, 1919). Оп. 24. Ед.хр. 101 (Положение об Институте живого слова, 1919).

Фонд 2307. Главнаука. Оп. 4. Ед. хр. 54 (Устав Института живого слова, 1921).

Фонд 2759. Дарья Михайловна Мусина-Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА

Анциферов Н.П. Из дум о былом: Воспоминания. М., 1992. URL: http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_pages3b61.html?Key=16520&page=202

Айламазьян А. О судьбе музыкального движения // Балет. 1997. № 4.

Белый Андрей. <План лекции> Жезл Аарона. Публ. и коммент.е.В. Глуховой // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.

Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М., 2010.

Бонч-Томашевский М.М. Театр и обряд // Маски. 1912–1913. № 6.

Брагинская Н.В. Славянское возрождение античности // Русская теория. 1920–1930-е годы. Материалы Десятых Лотмановских чтений. М., 2004.

Вассена Р. К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/va5-pr.html

Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб., 1913.

Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний. М., 2007.

Всеволодская-Голушкевич О. Первый этнографический театр // Советский балет. 1990. № 4.

Всеволодский-Гернгросс В. Фото-сценическая коробка и амфитеатр // Театрально-декорационное искусство в СССР: Сборник статей. Л., 1927.

Гусейнов Г.Ч. «...И ты тоскуешься по белым храмам и душистым рощам...» О жизни и книгах Фаддея Францевича Зелинского // Зелинский Ф.Ф. Сказочная древность Эллады. Мифы Древней Греции / Сост. Г.Ч. Гусейнов. М., 1993.

Дворник Ф. Деятельность Экспериментального театра в контексте научных исследований В.Н. Всеволодского-Гернгросса 1910–20-х годов. Дипломная работа, научный руководитель В. Золотухин. М., 2012.

Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Киев, 1989.

Зелинский Ф.Ф. Античный мир в поэзии А.Н. Майкова // Русский вестник. 1899. № 7.

Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. Пг., 1918.

Зелинский Фаддей (Тадеуш). Значение ораторского искусства // Новая Польша: Альманах. 2010. № 12. URL: http://ww.novpol.ru/index.php?id=1303.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.

Одоевцева И. На берегах Невы. М.; Владимир, 2009.

Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова: Основы русского художественного чтения. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. СПб., 1914.

Серова С.П. Предисловие ко второму изданию // Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова. 2-е изд., доп., репринт. М., 2009.

Сироткина И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. М., 2010.

Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. Изд-е 2-е, испр. и дополн. М., 2012.

Скляревская И. Формирование Темы. (Раннее творчество Баланчина) // Театр. 2004. № 3.

Тейдер В. Гептахор — студия музыкального движения // Альманах Московской государственной академии хореографии. 2006. № 6, 8.

Sirotkina I. Dance-Plyaska in Russia in the Silver Age // Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research. 2010. Vol. 28 (2).

«ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ В СЕРДЦАХ» В ТЕОРИИ СЛОВА АНДРЕЯ БЕЛОГО И В СТИХАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА НА ЕГО СМЕРТЬ

Д.О. Торшилов
Москва

«Живым словом» Белый планировал назвать одну из лекций революционных лет[1], в которой говорилось о том специфическом «оживлении» слова литературной классики при помощи специфических формально-герменевтических процедур, которым посвящена вторая половина его «Жезла Аарона» (и которые следует понимать иначе, чем «формальный метод» наследников и оппонентов Белого, «формалистов» — о соотношении двух литературоведческих стратегий см., например [Ханзен-Леве, 2001: 36–55, 92–95, 103–111, 121–129, 161–164] или [Хворостьянова, 2011]). В «Жезле Аарона», помимо этого, и помимо памяти о происхождении понятия из фольклористики[2], близкой авторитетному для Белого Потебне [Фещенко, 2006: 306–307], «живое слово» выступает как то целое, которое волей исторических судеб разрывается надвое словом-понятием (в пределе — термином, условным значком) и словом-образом (в пределе — звукообразом и футуристической заумью). «Живое слово» — то, которое не распалось на звуковое «тело» и смысловую «душу», а разрывающие слово антагонисты — философ-неокантианец и поэт-заумник. Кроме того, «живому» слову противопоставляется слово, как выражается Белый, «ходячее» (особенно часто в первой версии «Жезла Аарона» [Белый, 2011]), т.е. на современном русском языке, «расхожее» или даже «пошлое», затертое и стертое; живому же свойственна непосредственная выразительность. В дальнейшем, столкнувшись с методом русских формалистов и со стоящим за ним мироощущением, Белый чаще делает акцент на слове, не отделенном от автора, от субъекта высказы-

[1] План-набросок сохранился: НИОР РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 14. Л. 4.

[2] О «первичной мифической свежести живого, народного слова» [Белый, 2006: 376].

вания; ведь отчужденное от субъекта выражения слово выразительным быть не может.

Формалисты, по-своему соединившие неокантианскую научную «методологию» с футуристическим выпячиванием новизны обессмысливающего приема, оказываются объектом полемики Белого к концу 1910-х — началу 1920-х годов. В 1920 году Белый критикует их за отрыв результата творчества от процесса[3], в 1924 г. упрекает в «фетишизме товарного производства» и за превращение искусства слова в «прием» сравнивает с царем Мидасом [Белый, 1924а: 15], а потом переходит к критике формализма на уровне историко-философского обобщения, возводя его историю к Аристотелю: «Так слагался в истории формализм <...> склероз головы объявил себя целым; а организм — заболел» [Белый, 1924б: 139].

С 1919 года Белый неоднократно повторяет слова апостола Павла «вы письмо, написанное в сердцах» (2 Кор. 3, 2). Мы встречаем их в «Кризисе сознания» в 1919 году [Белый, 1996: 34], в «Воспоминаниях о Штейнере» [Белый, 2000: 496] в середине 20-х; их Белый поставил в финале книги «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» [Белый, 1994: 492] как сумму самого пути себя как символиста, — а символизм, как говорилось в «Жезле Аарона», есть «жизнь пути слова-собственно» [Белый, 2006: 389]. С него он начал и последний известный документ, развернуто трактующий темы «теории слова», — письмо Ф.Н. Гладкову от 17 июня 1933 года [Белый, Гладков, 1988]. Сердце, которое и есть послание, автор, который сам стал всецело medium, а потому и всецело message, — привычный ответ позднего Белого на основной вопрос «теории слова живого» [Белый, 2006: 382].

Но с непосредственного сердечного движения, выраженного жестом (излюбленнейшая категория позднего Белого), начинаются и парадоксы «теории слова»: ведь пантомиму, который говорит обо всем жестом, словами говорить уже

[3] «Художественное произведение без процесса творчества рассматриваться не может. Если биография писателя не ставится в связь с тем, что он дал, то этому виной формальный метод. Анализ разрезает живую действительность <...> отрезать прием от того, что его породило, грех против живой литературы» [Белоус, 2005: 807].

не нужно. О пантомиме языка Белый сам говорит в лекции «Ритм жизни и современность» [Белый, 1924а]; ее воплощение — проза «Москвы».

* * *

Темы столь важной для Белого «теории слова» попали и в одно из самых знаменитых посвященных ему стихотворений. Объяснения образности цикла стихотворений Мандельштама, написанных на его смерть, предпринимались неоднократно. Это «Голубые глаза и горячая лобная кость...» и «Утро 10 января 1934 года» в трех или более частях или вариантах. К циклу примыкают несколько стихотворений из «Восьмистиший». Не говоря о комментариях в изданиях Мандельштама ([Мандельштам, 1990; 2009]), существуют специально посвященные этому вопросу работы ([Полякова, 1997; Спивак, 2007; 2008а; 2008б, 2008в; Сошкин, 2010]). Цикл богат отсылками к словам, мыслям, формальным приемам Белого и к связанным с ним реалиям. Нельзя не согласиться с данными С.В. Поляковой объяснениями «бирюзовый», «лазурь черна», «юрод» и «дурак», «лобная кость» и богатой внутренней рифмы[4]. На работе Поляковой во многом основывается последний комментарий [Мандельштам, 2009: 624–627], добавляющий указания на несомненные отсылки к недавно вышедшим книгам Белого — воспоминаниям и «Мастерству Гоголя». Не менее убедительно и понимание многих мест цикла как детализированного описания дня похорон (о чем говорит и «календарный» заголовок «Утро 10 января 1934 года»); как показывает М.Л. Спивак, документальными свидетельствами о похоронах Белого можно разъяснить не только присутствие «гравировальщика», но и «стрекоз» с «карандашами», и детали изготовления гипсовой маски, и музыку именно «*в засаде*», и «на полтора аршина к нему не подойти — почетный караул», и сбивчивые вопросы отрывка «Откуда привезли...», и «*ледяную* связь» [Спивак, 2008а] и даже «лежи, *молодей*» [Спивак, 2008в].

Таким образом, часть красок, которыми Мандельштам рисует портрет покойного, взята из его книг, часть — из лич-

[4] «Горячая лобная кость» и «горячий череп», конечно, не только реминисценция (напоминающая не только о «Петербурге» и «Котике Летаева», но и «Записках чудака»), но и описание реального облика адресата.

ных впечатлений от прощания. Мы полагаем, что третий, промежуточный источник относится и к «повтору самохарактеристик Белого» [Полякова, 1997: 274], и к личным воспоминаниям. Это явные отголоски рассуждений Белого, которые сохранились в упомянутом письме Ф.Н. Гладкову из Коктебеля от 17 июня 1933 г. (за полгода до смерти, за несколько недель до первого инсульта) [Белый, Гладков, 1988]. Ниже в том же письме Белый пишет и о разговорах с Мандельштамом, и, хотя экспрессивно жалуется на то, что разговоры с Мандельштамом ему неприятны[5], из последующих примеров соответствия письма Гладкову и стихов Мандельштама следует, что Белый тем не менее разговора с ним не избежал. Примеров того, что Белый излагал в письмах разным адресатам одно и то же рассуждение, волновавшее его в тот момент, или записывал его и пересказывал собеседникам одновременно, достаточно[6]. Высока вероятность, что Мандельштаму он говорил в общих чертах то же, что написал Гладкову.

---

[5] Есть разные объяснения этого. Традиционное, восходящее к «Воспоминаниям» Н.Я. Мандельштам — Мандельштам не нравился К.Н. Бугаевой, знавшей о его отрицательном отношении к антропософии (зафиксированном в печатных работах, см. цитаты в [Полякова, 1997: 282–283]; например, Белый, по мнению Мандельштама, «просиял нестерпимым блеском мирового шарлатанства — теософией»). Наш вклад в «оправдание» Белого за неприязненные слова о человеке, который так внимательно его слушал в Коктебеле и для которого его смерть была столь серьезным событием — в предположении, что Мандельштам хотел максимально серьезных и ответственных разговоров, а Белый очень устал и серьезных разговоров не хотел. «Я три года не отдыхал <…> попав сюда,— вдруг непроизвольно оглупел, впав в сон», — пишет он Гладкову в мае 1933 г.; «Я 3 года не отдыхал, пишучи книгу за книгой. И вдруг попал в полное безделье, ибо не взял с собой никакой работы», — письмо от 6 июля; ср. описания усталости его и К.Н. Бугаевой в письме Г.А. Санникову от 20 мая: «Меня охватило полное безделье <…> отдохновенное растворенье <…> Клодя все полеживает <...> сказывается усталость этих трех лет <…> и сюда доплескивается суета <…> но не хочется ни о чем думать» [Белый, Санников, 2009].

[6] Ср., например, рассказ Н. Берберовой о том, как Белый раз за разом повторял собеседнику историю своих отношений с Блоком во время работы над «Воспоминаниями о Блоке» [Берберова, 1995: 30–332], или ,например, ср. письмо П.Н. Зайцеву от 15 июня 1929 г. [Белый, Зайцев, 2008: 447–448] и письмо Р.В. Иванову-Разумнику от 26 июня [Белый,

Белый довольно активно участвовал в подготовке I съезда Союза писателей (подробнее см., например [Лавров, 2007]). Руководил тогда этой подготовкой И.М. Гронский, который в своем докладе, требовавшем выработки принципов социалистического реализма, сказал, в частности, что «социалистический реализм» — это значит «просто писать правду»[7]. Интересующие нас рассуждения Белого являются размышлением о том, что это значит, в ответ на запрос Гронского («Все это вопросы, которые мучают: "Пишите правду", — сказал Гронский; писать правду легко-де» [Белый, Гладков, 1988: 767]). Размышления о простом и правдивом слове» сливаются для Белого как с темами его статьи 1922 года. «Так говорит правда» [Белый, 1922], так и, в значительно большей степени, с его постоянными размышлениями о «теории слова»; перед читателем проходят привычные для Белого темы — «тема в вариациях» (в частности, название одной из глав «Истории становления самосознающей души»), «ритм как смысл[8]» и др. Наконец, искомое слово оказывается молчаливым жестом, жестом финала:

Иванов-Разумник, 1998: 636–638] и их отголоски в «Мастерстве Гоголя» [Белый, 1934: 118–119]; ср. также письмо Пастернаку от 23 июля 1928 г. [Белый, Пастернак, 1988: 696–697]. К мыслям этих отрывков восходит мандельштамовское «Ему кавказские кричали горы / И нежных Альп стесненная толпа; / На звуковых громад крутые всхоры / Его ступала зрячая стопа» — этот источник тоже пока не отмечен комментаторами.

[7] Из вступительной речи Гронского на первом пленуме Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932 г.): «Что такое реализм? В переводе на простой язык это — правда. Когда мы говорим писателю — будь представителем социалистического реализма, мы говорим — пиши правду» [Советская литература, 1933: 10]. Белый и Гладков оба выступали на этом пленуме в прениях; на нем, возможно, и познакомились [Белый, Гладков, 1988: 753]. То, что Белый в 1933 г. занимал более оптимистическую позицию относительно готовящегося Съезда, Мандельштам, вероятно, объяснял для себя тем, что его «манила мировая молодящая злость».

[8] Название одной из статей Белого и тема многочисленных рассуждений. Ср.: «Смысл — в жизни смысла, иль в росте его; как зерно, умирая, воскресает в многозернистости колоса, а колос становится нивою, зыблемой ветром» [Белый, Гладков, 1988: 765] — «истина "А" не в зерне: в ритме зреющих зерен» («О смысле познания», гл. 10 — [Белый, 1991: 25]).

> «...Правда выговаривается много-много два-три раза в жизни; и там она — жест, синтезирующий всю жизнь человека, порой — без единого слова (“уход” Толстого, пуля Маяковского);...» [Белый, Гладков, 1988: 767].

Выражающее «правду» человека прямое и уникальное слово-жест и слово-молчание постоянно противопоставляется многообразным изогнутым «истинам», на которых автор летает, как коньках (или, добавим, танцует как пантомим: «и быть может, в будущем, еще придется выступать мне, седому и лысому, в балетных пантомимах» [Белый, Иванов-Разумник, 1998: 574]). Он движется так вместо собственной правдивой поступи, естественного жеста, выражающего «письмо в сердце» (ведь «человек — отношение числа звуковых колебаний к стопе... к поступи... к поступку» — определение человека из недавно законченных «Масок» [Белый, 1932: 128]):

> «Обычно охватывает отчаяние от собственного косноязычия, тупости, когда хочешь мыслить правдиво; в руки дается ворох штампованных, иногда очень красивых истин, не промышленных до корней; летаешь на них, как на коньках, выписывая прихотливые вензеля с... “легкостью необычайной”, велик соблазн прокататься на “истинах” всю жизнь; они же ведь... “истины”, а не “лжи”» [Белый, Гладков, 1988: 767].

Наконец, правда сравнивается с вестью (в «истине» нет «вести»), а та с совестью и «советским» (ведь это ответ на запрос теории социалистического реализма):

> «Я жажду общенья, обмена вестями о правде личности с теми, кто близок мне; жажду со-вестия. А чт.е. совесть? Правда в отдаче вестей и правда в их восприятии; перед невозможностью осуществить это поднимаются муки, которые называют муками совести; я бы хотел, чтоб слово “*совесть*” стало бы истинно социалистическим словом, мне хочется слова “со-весть”, “со-знание”, “со-чувствие”, “со-вет” сочетать с нам близкими словами *“советская власть”,* мне хочется видеть слова эти в недре вскрывшихся смыслов их; но не вскрываются недра вне революции сознания, культуры, вне царства свободы» [Белый, Гладков, 1988: 767–768].

Весть, которая и есть правда индивидуальной души, «письмо, написанное в сердце» — центральная тема письма; она поставлена Белым и в начале в качестве ключа (как в смысловом, так и в музыкальном смысле): «я был радостно взволнован Вашим письмом; но эта радость, радость отклика (со-вестия: “сердце сердцу весть подает”, “вы — письмо, написанное в сердцах”, ап. Павел)» [Белый, Гладков, 1988: 765].

Именно эти темы, в которых традиционные для Белого темы теории слова переплетены с трагическим сознанием личного кризиса, с отчаянным желанием все-таки поверить надеждам и с пониманием невозможности этого[9], по-видимому, были и содержанием его «статьи о социалистическом реализме», которую он собирался писать в это время [Спивак, 2006: 434 и далее]. Это был один из последних его замыслов.

Нет никакого сомнения, что Мандельштам слышал это рассуждение о словах-коньках и правдивой вести в сердце и что он помнил его, когда через полгода характеризовал покойного:

> Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
> Под морозную пыль образуемых вновь падежей, –

и переходил к теме речи как простой и прямой вести, противопоставленной томам слов, подобным «вензелям» конькобежца и пантомима:

> Может быть, простота — уязвимая смертью болезнь?
> Прямизна нашей речи не только пугач для детей —
> Не бумажные дести, а вести спасают людей.

Мандельштам помнит и том, что эта «весть» («уход Толстого, пуля Маяковского») — это финал судьбы поэта:

---

[9] «Нам, с нашими взысканием, с тоской по правдивости — нелегко подготовить себя; и я со страхом рисую картину себя на съезде: быть или не быть, говорить или не говорить, участвовать или только присутствовать? В последнем случае — лучше отсутствовать. Не легко все это вырешить. <…> И я очень очень скорблю. Более того: как-то не верится, что на съезде отдельные люди с верой в социалистическое будущее и с лейтмотивом правды в душе дадут нужный тон съезду. Опять пойдет чехарда подтасовки, лозунгов, и заранее переполнен гадливым отвращением» [Белый, Гладков, 1988: 768].

Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь.

Этими тремя двустишиями кончается первая часть стихотворения «Голубые глаза и горячая лобная кость...», часть, посвященная, как показывают существующие комментарии, характеристике покойного в основном перифразами и переосмыслениями его собственных слов; после нее начинается вторая, показывающая конкретику дня похорон (см. выше).

Сжато тема дана в «Утре 10 января 1934 года», но это именно она:

... Где прямизна речей,
Запутанных, как честные зигзаги
У конькобежца...[10]

Интересующие нас темы появляются и отвергнутых вариантах:

И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть, –

ср. «жажду общенья, обмена вестями о правде личности с теми, кто близок мне»[11]. Мандельштам отвечает покойному, что его желания не бесплодны, возможно, «весточкой в косточке» откликаясь на слышанные в беседе (потому что все указанные выше книги Белого с этой цитатой опубликованы при его жизни не были) слова о «письме в сердце».

---

[10] М.Л. Спивак полагает, что из разночтений «гихловского» списка заслуживает внимания, в частности, «чертные» вместо «честные» в этих строках [Спивак, 2007: 353]. В пользу «чертные» то, что порча текста в сторону упрощения в самом деле встречается чаще (но только не тогда, когда копиист считает текст заведомо [полу]бессмысленным, как это, похоже, было с машинисткой «гихловского списка»: ср. там же в списке «молнокрылатый», «укрупленный»), однако контекст известного из письма Гладкову рассуждения о правде говорит за «честные» (Мандельштам утешает Белого в его раскаянии за «нечестность» многословного конькобежца). «Определение зигзагов как “честных” вызывает некоторое недоумение,» — пишет М.Л. Спивак; контекст письма Гладкову это недоумение рассеивает.

[11] Еще: «Прямизна нашей мысли не только пугач для детей: / Без нее лишь бумажные дести и нету вестей».

ЛИТЕРАТУРА

Белоус В.Г. Вольфила (Петроградская Вольная Философская ассоциация). 1919–1924. М., 2005. Т. 1.

Белый А. Так говорит правда // Записки мечтателей. 1922. № 5.

Белый А. Ритм жизни и современность. 1924а. <Тезисный план лекции> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 15.

Белый А. Дневник писателя. I. Ритм жизни и современность // Россия. 1924б. № 2.

Белый А. Маски. М., 1932.

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.

Белый А. О смысле познания. Минск, 1991.

Белый А. Символизм как миропонимание / Изд. Л.В. Сугай. М., 1994.

Белый А. Евангелие как драма[12] / Изд. Е. Чистякова. М., 1996.

Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Изд. И.Н. Лагутина. М., 2000.

Белый А. Жезл Аарона // Семиотика и авангард // Антология / Изд., коммент. В.В. Фещенко. М., 2006.

Белый А. Жезл Аарона (лекция) // Миры Андрея Белого / Изд. Е.В. Глухова. Белград; М., 2011.

Белый А., Зайцев П.Н. Переписка // Зайцев П.Н. Воспоминания. М., 2008.

Белый А., Иванов-Разумник. Переписка / Изд. А.В. Лавров и Дж. Мальмстад. СПб., 1998.

Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым / Вступ. ст., публ. и прим. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

Белый А., Санников Г. Переписка 1928–1933 гг. М., 2009.

Берберова Н. Из книги «Курсив мой» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В.М. Пискунов. М., 1995.

Лавров А.В. «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // Лавров А.В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007.

Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. / Изд., комм. П.М. Нерлера. М., 1990. Т. 1.

Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Изд., комм. А.Г. Мец. Т. I: Стихотворения. М., 2009.

Переписка Андрея Белого и Федора Гладкова / Изд. С.В. Гладкова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

Полякова С.В. «Беловский субстрат» в стихотворениях Мандельштама, посвященных памяти Андрея Белого // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.

[12] Публикация последней части книги «Кризис сознания».

Советская литература на новом этапе. М., 1933.

Сошкин Е.П. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость…» на стыке поэтических кодов // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: Диалог культур. Тарту, 2010.

Спивак М.Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.

Спивак М.Л. О «гихловском» списке стихотворений Мандельштама «Памяти Андрея Белого» // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сб. статей в честь Т.В. Цивьян / Сост. Л.О. Зайонц. М., 2007.

Спивак М.Л. «Непонятен, понятен, невнятен…»: «темные» места в стихотворениях О.Э. Мандельштама на смерть Андрея Белого // The case of the Avant-Gard / Дело авангарда. Амстердам, 2008а.

Спивак М. Л. О.Э. Мандельштам и П.Н. Зайцев (К вопросу об истории, текстологии и прочтении стихотворного цикла «Памяти Андрея Белого») // «Сохрани мою речь…»: Сб. материалов: В 2 ч. М., 2008б.

Спивак М.Л. «Аргонавтический миф» в поэтическом цикле О.Э. Мандельштама на смерть Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М., 2008в.

Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и авангард. Антология. М., 2006.

Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001.

Хворостьянова Е.В. «Экспериментальная эстетика» Андрея Белого и проблема герменевтики стиха // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА. ТВОРЧЕСТВО РЕЧИ (набросок лекции)

Андрей Белый
Публикация Е.В. Глуховой и Д.О. Торшилова

Размышления на темы теории языка и поэтики проходят через всю деятельность Андрея Белого, от статей раннего периода, вошедших в «Символизм» 1910 г., до теоретических отступлений «Мастерства Гоголя» 1934 г. Воззрения его были достаточно стабильны, чтобы он с полным правом мог назвать одну из своих книг «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», но раскрывались по-разному в произведениях разных лет. Специфика публикуемой лекции среди близких по темам сочинений Белого в том, что в ней наиболее ясно и развернуто сформулирован тезис, гласящий, что теория языка как деятельности, связываемая обычно с именами В. Гумбольдта и А.А. Потебни, теория, к которой Белый всегда был ближе всего и которую называл одним из устоев символизма [Белый, 1982: 57, гл. 6], сама по себе подразумевает аналитическое самонаблюдение художника слова как свою необходимую базу; художник же слова, скрыто или развернуто, находится в каждом говорящем. Таким образом, теория слова смыкается с концепцией «Я», находящейся в центре как литературной, так и философской деятельности Белого катастрофических и энтузиастических лет Первой мировой, русской революции и Гражданской войны.

Согласно заметкам «Себе на память»[1], лекция читалась в московском Пролеткульте в марте 1919 г. Оттуда же мы узнаем формулировку ее темы — «Творчество речи», а также общий план курса:

[1] РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96 (№ 408).

404) Февраль «Теория слова» (чем она должна быть) П *Москва*
405) Февраль «Теория слова» (логические теории) р *Москва*
406) Февраль «Теория слова» (лингвистические теории) о *Москва*
407) Март «Теория слова» (психологические теории) л е *Москва*
408) Март «Теория слова» (творчество речи) т *Москва*
409) Март «Теория слова» (миф слова) к *Москва*
410) Март «Теория слова» (опыт описания стихотворения) у л *Москва*
411) Апрель «Теория слова» (опыт описания) ь *Москва*
412) Апрель «Теория слова» (средства изобразительности) т *Москва*

Набросок лекции сохранился в РГАЛИ[2]. Вначале — адресованный архивистам и будущим исследователям «титульный лист», гласящий:

Конспект 5-й лекции курса, мною читанного в «Пролет. Культе» в 1918–1919 годах («Теория художественного слова»).

После я по просьбе студийцев набрасывал[3] резюме хода мыслей лекций в виду намерения студийцев литографировать курс.

Конспекты пропали; конспект 5-й лекции случайно остался у меня.

А. Белый.

11 стр.

Листы имеют авторскую нумерацию, начинающуюся с 23, и вполне правдоподобно, что утраченные конспекты первых четырех лекций занимали 22 листа. Что любопытней, рядом видна еще одна авторская нумерация, зачеркнутая, 175–185. Она говорит о намерении Белого включить материал в более обширное произведение; по всей вероятности, это один из вариантов книги «Кризис сознания», который иногда в проектах получал и название «Кризис слова». «Кризис слова» анонсировался в изданиях «Кризиса мысли», «Кризиса жизни» и «Кризиса культуры» в 1918–1919 гг., его Белый упоминает в письме к С.М. Алянскому в марте 1919 г. [Белый, Алянский, 2002: 88], т.е. практически одновременно с публикуемой лекцией, намереваясь заменить «Кризисом сознания», — ведь эта лекция настаивает на неразрывности слова и «Я».

[2] РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1–12.

[3] В рукописи: «забрасывал».

5-ая лекция[4]**.**

Такова приблизительно структура психологической теории слова[5]; но, став на точку зрения индивидуальной психологии, мы видим 1) что теория слова определяется и обусловливается здесь опытным наблюдением восстания слова в нас 2) в этом восстании слова в нас всякое слово предполагается творчески пережитым. И, стало быть: став на эту точку зрения, мы должны заключить; психологическая теория слова ставит знак равенства между собой и теорией худ<ожественного> слова; всякое слово художественно; процесс язычной жизни есть процесс эстетический — ни грамматический, ни логический[6].

---

[4] Перед этим зачеркнутое окончание предыдущей лекции: «<…>рения)

Намечается ответить на один вопрос: каково обоснование подобной теории слова.

Об этом — в следующий раз.»

5 Как видно из содержания, предыдущие три лекции были посвящены именно «логическим», «лингвистическим» и «психологическим» теориям. Существовавшая у Белого классификация научных подходов к слову, его «теорий», отражена, например, на такой демонстрационной схеме:

(РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 93.) Схема предназначалась для демонстрации на этом цикле лекций или скорее на подобном, читавшемся в ГЭКТЕМАСе в 1927–1928 гг.; кажется, схема не закончена. Аналитическая классификация «теорий слова» подробнее описана в сохранившихся материалах упомянутых лекций для ГЭКТЕМАСа при театре В. Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 23–24 об.; четвертая лекция).

[6] Ср. формулировки 1910 года: «В словесно расчлененном звуке совершается, так сказать, объективация чувственности: слово предстает, как эстетический феномен» [Белый, 2006: 205].

Логика и грамматика находятся внутри эстетического[7] процесса речи; они результаты его, расщепы его.

Такова, приблизительно, точка зрения Потебни, которой коснулись мы, разбирая группу воззрений, пытающихся определить лингвистическими категориями самый процесс возникновения речи.

Здесь, в этой лекции, мы как будто обратно теорию Потебни относим в группу психологических теорий.

Это происходит оттого, что Потебня, как и В. Гумбольдт, которого он высоко ценит, глубоко раздвоены; с одной стороны Потебня сближает худ<ожественное> творчество с творчеством языка; с другой же стороны, у него нет мужества провести свою точку зрения с достаточной последовательностью и заявить, что произнесения и создания слов внутри нас есть решающий опыт; и что данные этнической психологии и исторической грамматики любого языка лишь подтверждают этот внутренний опыт со стороны; если бы он встал на эту откровенно индивидуалистическую точку зрения, то он должен бы был сделать смелый вывод; *опыт создания слов в нас,* описанный и систематически изученный, способен нас привести к ряду заключений о том, что законы создания языков не существующих, но возможных достижимы для будущих исследователей в этой области и что язык языков, о котором так много говорят лингвистические теории, или по крайней мере праарийский язык доселе живет в нас, в нас вписан; но он заключается вовсе не в сумме слов того или другого из уже существующих, существовавших или имеющих возникнуть языков, а в нас[8]: в самой стихии язычности, описуемой и поддающейся анализу в принципе; на самом же деле эта стихия речи в нас до сих пор научно еще не изучена; у нас нет еще достаточно точно разработанных теорий.

Но Потебня не делает смелого, решительного вывода из своих работ; допуская его, однако, контрабандой в виде по-

---

[7] Перед этим зачеркнуто: «худож».

[8] Ср. в лекциях для ГЭКТЕМАСа: «*Теперь о праязыке*: *нет корня* корней; как речь — *много корней*; корень языка не в "*языке*" словес, а в языке, который я могу высунуть и показать: вот наш праязык» (там же. Л. 17 об.).

пыток истолкования психологии творчества Л. Толстого[9] и утверждая, что гениальный художник участвует в жизни самой стихии лингвистического процесса, он, Потебня, поспешно отступает под прикрытие многообразных данных анализа «народных» слов (в своих «Записках»[10]), выявляющих мифологический процесс образования народной речи; но теории мифологии не дает.

Потебня был связан психологическими воззрениями своего времени (Гербартом и Лотце)[11]; и не стоял еще на уровне понимания заданий описательной психологии, как Штумпф, Мюнстерберг или даже Липпс[12].

С некоторой парадоксальной смелостью эту теорию создания языка пытались высказать представители так называемой символической школы поэзии (на Западе и у нас); но их заявления носили не столько характер разработанной научной теории, сколько характер боевых платформ и кратких лозунгов революционной борьбы с предшествующими им направлениями.

Между индивидуальными заявлениями позднейших символистов и теорией В. Гумбольдта разрывается гениальная теория языка Потебни.

В чем смысл теории Гумбольдта? В том, что 1) язык есть вечная деятельность, 2) что процесс образования слов и слова, образованные процессом<,> связаны; стало быть, каждое

---

[9] Потебня, 1913. Как следует из «Себе на память» (л. 10) и «Ракурса к дневнику» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100), Белый в это время (апрель 1919 г.) и сам пишет о Толстом, раскрывая учение о «Я» и «кризисе сознания»; статья первоначально называлась «Лев Толстой и йога», в 1920 году была опубликована статья «Учитель сознания (Лев Толстой)» [Андрей Белый, 1920].

[10] Потебня, 1889–1899.

[11] Иоганн Фридрих Гербарт (1776–1841), Герман Лотце (1817–1881) — немецкие психологи XIX века. Потебня критикуется за «психологизм» уже в реферате 1910 года; речи о новой психологии там еще нет.

[12] Карл Штумпф (1848–1936), Гуго Мюнстерберг (1863–1916), Теодор Липпс (1851–1914) — современные Белому немецкие психологи. Штумпф занимался, в частности, психологией восприятия звука. Липпс развивал учение о связи психологии с эстетикой [Lipps, 1903–1906]. За три месяца до публикуемой лекции, в декабре 1918 г., в связи с работой в Наркомпросе Белому приходилось составлять план курса по истории психологии [Зубарев, 2006].

готовое, так сказать, остывшее слово есть все еще процесс, т.е. что оно еще не установилось, никогда не может окончательно установиться и меняется в своей внутренней форме. Так у Гумбольдта слово образовано процессом, а процесс, в свою очередь, продолжаясь в словах, обусловлен ими; и мы не можем никогда выскочить из уже созданных слов; и стало быть: поскольку перед нами отсутствует первый процесс образования первого слова, постольку первым является, опять-таки, готовое слово, т.е. слова, обстающие нас; и стало быть: процесс, вечная энергия движения слов, протекает в словах, изучаем в словах; при такой постановке вопроса о языке заявление, что язык есть вечная художеств<енно>-творческая энергия, по отношению к данному творцу или данному исследователю языка не реально, а фигурально; этнология и лингвистика все-таки накладывают руку на психологический метод; и Потебня, увлекаемый Гумбольдтом, все-таки остается на почве лингвистики.

Также теория Вундта о происхождении языка из мимических жестов не сохраняет чистоты своей позиции там именно, где Вундт пытается ее научнейшим образом обосновать 1) ссылками на физиологию той группы переживаний [чувств], из которой вырабатывается мимика речи 2) обстоятельным обзором мимики дикарей, животных, глухонемых и прочими данными этнографии, физиологии и внешнепсихологическими наблюдениями. С одной стороны, он взывает к данным внутреннего опыта, с другой стороны, этот внутренний опыт осознания речи он подкрепляет параллелями внешнего наблюдения и опыта. И встает основной тут вопрос, без которого теории Вундта, Потебни и Гумбольдта будут выглядеть вечно двусмысленно, расплывчато и недоговорено[13], — вопрос уже чисто психологических воззрений на слово получает решающее значение: вопрос об отношении внутреннего и внешнего опыта.

История психологических воззрений рисует такую эволюцию вопроса[14]: 1) в древности, в психологии греков «душа»,

[13] Тут стоит знак сноски (*), но написать саму сноску Белый забыл.

[14] Схемы развития представлений о душе, сходные с излагаемыми здесь, сохранились так же в сделанных Вяч. Ивановым конспектах похожей лекции Белого (опубликован в: [Глухова, 2006]). Ту лекцию

т.е. некоторое единство переживаний внутри нас признавалось не только независимой от внешнего мира природы, но и ее создавшей: все, что ни есть, признавалось «демонами, богами, душами». Впоследствии развилось учение Аристотеля о 3-х душах, в нас обитающих и передалось через Августина средним векам<;> 2) в начале новой философии душа полагалась центром сознания, а этот центр полагался в мысли: «Я мыслю, следовательно я существую» — этот девиз Декарта стал девизом новой философии; психология в этот период стала главным образом философией сознания; так [образовалась вера в так] создалась так называемая *рациональная психология,* т.е. психология, полагавшая центром своего метода мысль, не нуждавшуюся в опыте. Кант доказал ненаучность такой психологии<.> 3)[15] И возникли обратно: попытки самую мысль вывести из чувствований; психология самый внутренний опыт, возникающий в нас, выводила из комбинации чувственных раздражений (ассоциативная психология); 4) были найдены физиологические основы чувства; и психология превратилась в психо-физиологию, т.е. в ветвь физиологии; понятие о «душе» стало понятием условным; душа стала ощущением единства физиологических процессов<;> 5) Наконец, когда эта теория была подвергнута всестороннему анализу, то выяснилась невозможность выводить явления «сознания» из физиолог<ических> раздражений, как и обратно: невозможность последние выводить из сознания; задачи психология собственно видела в установлении лишь параллели между той или иной группой физиологических раздражений; эта теория стала носить наименование психофизического параллелизма; к ней-то и принадлежит Вундт.

Оттого-то в своей теории языка он невольно раздваивает выводы своей теории, то рассматривая их в согласии с данными опыта внешнего (т.е. данными физиологии, этнографии, лингвистики и т.д.) На вопрос же об отношении двух опытов друг к другу он не может согласно своей двойственной теории

Белый читал, судя по всему, на домашнем семинаре по теориям слова, проходившем у Иванова во второй половине 1919 г. (см.: [Шишкин, 2010: 784]).

[15] В рукописи повторено «2)», а вместо «4)» ниже стоит «3)», вместо «5)» — «4)».

дать ответа, ибо суть этой теории в раздвоении данных переживания языка на «переживания собственно» и на физиологические раздражения, сопровождающие их.

В новейшей психологии сознательно разделяют учение о переживаниях мысли, чувства и воли от сопровождающих их процессов организма; относя последние к физиологии, биологии, физиологической химии<,> за психологией собственно признают науку о точном описании индивидуальных процессов переживаний; и признают: за процессами самонаблюдения, внимания активный, творческий характер; этот процесс описания, наблюдения, внимания при внутренней работе может безгранично расти; психологический опыт есть опыт активный: роль творческого создания условий наблюдения, внимания признается огромной и тем самым: экспериментальная психология наших дней 1) есть индивидуальная психология 2) приближается к эстетике: всякий психический процесс в нас активен, неповторяем, типичен; самые наши переживания суть произведения творчества. Эти основные выводы из современной психологии сближают ее с эстетикой: психология есть собственно говоря или *эстетика,* или она есть *ничто*, т.е. она не существует как наука. Но она, как наука, существует и развивается. Школа Липпса тому пример; стало быть она развивается, как эстетика. Стало быть, необходимость рассматривать слово, как результат худож<ественного> творческого процесса<,> диктуется методом описательной психологии наших дней.

Это не было осознано ни Потебней, ни Вундтом; первым, как неспециалистом в психологии, вынужденным обосновывать свою теорию слова на отжитой психологии Гербарта и запутавшимся в ней; и вторым, как представителем отжитой школы «психофизиологического параллелизма».

Тот очерк психологической теории слова, какой был набросан мной, — обоснован принципиально новою психологией, но — лишь принципиально: фактически разработка психолог<ической> теории слова (или «художественного слова», что — все равно) еще впереди. С точки зрения этой теории явления самонаблюдения и вживания в образование процесса речи во мне суть явления наблюдения художника над процессом его собственного художественного творчества;

стало быть: два условия возможности «теории слова» предполагаются здесь: 1) наблюдающий психолог речи есть *художник* 2) художник-психолог есть наблюдающий *точно*, т.е. он одновременно есть ученый. Условия возможности *теории слова* суть здесь всегда: условия возможности художественного слова; и во-вторых: условия возможности теории только *в совпадении в теоретике художника и ученого.*

Ученый должен уметь точно описывать, наблюдать, строить опыт; художник должен уметь заново создавать самый опытный материал; здесь опытным материалом является: восстание новых слов, новых[16] образов, новых значений из первичной глубины подсознания<,> где образы, звуки и смыслы суть *образо-звуко-смыслы;* ставятся, стало быть, почти невероятные требования к самому теоретику: он должен научным сознанием в себе самом проникнуть свое собственное подсознание, т.е. уметь передвигать в себе самом границы сознания, или — проницать сознанием свое собственное вдохновение; в момент вдохновения, научной трезвости и самообладания; так может теоретик создать условие опыта образования собственного своего языка в себе.

Мы знаем, что научный опыт — в воссоздании объясняемого явления; стало быть: в воссоздании языка в себе; в осознанном собственном художественном творчестве мы имеем создание опыта; этот опыт, во вторых, должен нам удовлетворительно объяснить явления природы. Таким природным явлением<,> т.е. отложением некоего не данного процесса есть сумма звуков слов, сумма образов слов и сумма значений слов. Теория худ<ожественного> слова<,> стало быть<,> есть модель построения в себе такого процесса, который во вне протекает, как процесс художественного словесного творчества.

Таковы условия теории худ<ожественного> слова. Теория здесь есть совпадение двух опытов; один опыт протекает в теоретике, соединяющем в себе художника-творца и аналитика<->ученого; другой опыт дан в 1) художественной словесности 2) в словесности вообще, которая есть наиболее общее и коренное определение худож<ественной> словесности.

Если опыты покрывают друг друга в нас, т.е. если наблюдение над восстанием слова во мне (в данном случае на-

[16] Перед «новых» в рукописи «в».

блюдения над восстанием «Петербурга» во мне) совпадают с наблюдениями моими над 1) окружающими меня явлениями художественного слова 2) над восстанием их в истории (образованием «мифа» и «звукообраза» из жеста, образования «мысли» из мифа, инструментовки и ритма из звукообраза и т.д.), — если опыты покрывают друг друга, то опыт слова во мне есть гипотеза, объясняющая явление слова. Но всякая теория худ<ожественного> слова в наше время, если она покоится на опыте, гипотетична; из гипотез впоследствии лишь выясняется принцип объяснения.

Теория художественного слова в наши дни — еще гипотетична; она, в лучшем случае может лишь расчистить дорогу будущей науке о слове.

Но все-таки: приблизительный план подобной науки можно с достаточной точностью предначертать; и показать: какие части плана осуществимы уже в настоящее время и какие части плана не заполняемы вследствие отсутствия наблюдения, опыта, или даже описания соответствующего материала.

Теория худ<ожественного> слова есть система наук о художественных явлениях слова; каждая берет худ<ожественное> слово в той или иной его грани. В следующий раз я дам план возможной системы наук[17]; и мы приступим к обозрению ряда возможных частных наук о худож<ественном> слове; иные из них существуют в зародыше.

[17] Такой план сохранился в рукописи «Кризиса сознания», над которым Белый работал примерно через полтора года, осенью 1920 г.: «Логика, психология и фонетика слова (как термина, образа, звука) рождают систему словесных наук.

Эта система отчетливо изобразима в таблице:

I. Логика (термин)	II. Психология (образ)	III. Естествознание (звук)
а) чистая логика б) логика психологии в) логика грамматики	д) процесс речи е) психология терминологии f) психология языковых форм	g) фонетика h) лингвистическая психология i) грамматика логики

Ее порожденье — система конкретных наук.

a) теория знания b) метафизика c) методология	d) феноменология e) мифология f) риторика	g) фонетика h) ритмика i) эвфония

(см. РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 58–59).

ЛИТЕРАТУРА

Белый А. Учитель сознания (Лев Толстой) // Знамя. М., 1920. Декабрь. № 6 [8].

Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Анн-Арбор, 1982.

Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М., 2006.

Белый А., Алянский С.М. Переписка // Лица. СПб., 2002. Вып. 9.

Глухова Е.В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3.

Зубарев Л. «Докладная записка» Андрея Белого в ТЕО Наркомпроса: О курсе психологии в Театральном Университете // Russian Literature. LVIII—I/II (1 July — 15 August 2005): Andrej Belyj: Special Issue on the Occasion of his 125th Birthday. Amsterdam, 2005.

Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Харьков, 1889 Ч. 1–2; Харьков, 1899. Ч. 3.

Потебня А.А. Черновые заметки о Л.Н. Толстом и Достоевском // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1913. Т. V.

Шишкин А.Б. Вяч. Иванов и пушкиноведение // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1.

Lipps Th. Ästhetik. Lpz., 1903–1906. Bd. 1–2.

Раздел 2

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЯМ И ПРАКТИКЕ «ЖИВОГО СЛОВА»

О ЗВУКОВОМ АРХИВЕ «ЛИЦА ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОЭЗИИ: 1950–1990»

Ю.М. Валиева
Санкт-Петербург

Звуковой архив петербургской поэзии организован при кафедре Истории русской литературы филологического факультета СПбГУ. Его основу составила коллекция записей авторского чтения, собранная мной в 2009–2014 годы. Идея создания базы данных, призванной восполнить некоторые лакуны первичного историко-культурного материала, необходимого для анализа литературного процесса 1950–1980-х гг., возникла при изучении неофициальной культуры Ленинграда [Валиева, 2009]. Первые записи для звукового архива были сделаны в 2007 году, во время встреч и интервьюирования поэтов, начинавших свой творческий путь в 1960-х и в 1970-х годах. Тогда же удалось познакомиться с материалами поэтического самиздата, записать воспоминания «малосадовцев» и поэтов кафе «Сайгон». Постепенно сформировалась структура архивной базы данных: помимо фонограмм авторского чтения, ее составили печатные тексты произведений, прозвучавших на записи, факсимиле рукописей, фотографии из личных собраний, библиография, а также автобиографии поэтов (в продолжение традиции С. Венгерова, включившего автобиографии поэтов в материалы по исследованию поэзии Серебряного века [Венгеров, 1914]). В 2011–2014 годах коллекция пополнилась записями авторов неофициальной культуры и современного русского зарубежья, при этом географический охват расширился, выйдя за рамки чисто петербургской тематики [Валиева, 2015].

Принцип, которого мы придерживаемся при формировании архива, — дать слово разным направлениям современной петербургской поэзии, представить не только группы, но и индивидуальные стили.

База данных имеет пополняемый характер. В настоящее время в коллекции представлено авторское чтение более 90 ленинградских/петербургских поэтов разных поколений (1950-х, 1960-х, 1970-х, 1980-х, 1990-х годов), в том числе и авторов, ныне живущих в других городах России и за рубежом (В. Бетаки, А. Есенин-Вольпин, Д. Бобышев, В. Британишский, А. Найман, В. Крейд, Ю. Колкер, М. Петренко, В. Ханан, М. Юпп, В. Гандельсман, О. Юрьев, П. Барскова). В 2011 году состоялся первый выпуск материалов звукового архива, в него вошли фрагменты фонограмм 64 поэтов [Валиева, 2011].

Записи выполнялись в сонотеке филологического факультета СПбГУ (звукооператор В. Иванов), а также дома у авторов (звукооператор Д. Каховский), с последующим редактированием (Д. Каховский).

На сегодняшний день наиболее обширный раздел звукового архива — 1970-х годы, в его составе записи поэтов «второй культуры»: Юрия Алексеева (ученика Татьяны Гнедич); поэтов Малой Садовой (Тамары Буковской, Александра Миронова, Андрея Гайворонского, Михаила Юппа, Бориса Констриктора); поэтов, «следующих духовной традиции» (Олега Охапкина, Елены Пудовкиной, Елены Игнатовой, Бориса Куприянова, Бориса Лихтенфельда, Ольги Кушлиной); других ярких представителей «второй культуры» (Виктора Кривулина, Сергея Стратановского, Виктора Ширали, Евг. Вензеля, Петра Чейгина, В. Ханана, А. Шельваха, П. Брандта); традиционалистов (Ю. Колкер) и экспериментаторов (А. Горнон), «западников» (А. Драгомощенко) и др.

В силу того, что не все авторы имели возможность приехать на запись в Петербург, мы сочли нужным включить в архив и материал, предоставленный самими авторами (В. Бетаки, Д. Бобышевым, В. Британишским, М. Юппом, О. Юрьевым). Благодаря любезному разрешению П. Крючкова архив пополнился записями А. Наймана и Е. Шварц; Н.К. Аккуратова передала в базу данных записи А. Городницкого; Студия современного искусства «АзиЯ-плюс» разрешила использовать записи В. Сосноры.

Помимо записей, выполненных нами в 2007–2010 годах, в звуковую базу данных вошел значительный по объему архивный материал — фонограммы авторского чтения Л. Арон-

зона, В. Кривулина, А. Морева, О. Охапкина, Н. Рубцова, Б. Тайгина; Д. Бобышева, Г. Горбовского, К. Кузьминского, Б. Куприянова, В. Ширали из личных коллекций Бориса Тайгина, Виталия Аронзона, семьи Симоновских, Владимира Иосельзона, Валентина Левитина, Виктора Ширали. В большинстве своем это любительские записи, сделанные в домашних условиях на бытовые бобинные или кассетные магнитофоны и имеющие разную степень качества и сохранности. Их специфика заключается в том, что они, как правило, выполнялись «при случае», и для записи использовался носитель, имеющийся под рукой, в том числе пленки, на которых до этого была сделана музыкальная запись.

Большое историко-культурное значение имеют ранее не издававшиеся записи авторского чтения, сделанные Борисом Тайгиным на магнитофон «Днепр» в 1960-е годах. Самые ранние из них выполнены весной 1962 года в Ленинградском Доме кино, где Тайгин работал киномехаником. Несмотря на несовершенство первой советской звукозаписывающей техники, фонограммы Тайгина (в 1950-е годы — одного из мастеров записи «на костях») отличает хорошее качество. На коробках с пленками им указаны продолжительность записи и дата (в ряде случаев место): К. Кузьминский — 4 апреля 1962 года, Ленинградский дом кино; А. Морев — май 1962 года; Н. Рубцов — июль 1962 года; Г. Горбовский — 8 января 1967 года. Пленки для реставрации и цифровой обработки были предоставлены вдовой Тайгина — Н.М. Тайгиной. Сложность работы по оцифровке этой коллекции была связана не только с ветхостью пленок, но и с тем, что лаборатория филологического факультета СПбГУ не обладает техникой, позволяющей воспроизвести 500-метровые бобины. Магнитофон необходимого типа в рабочем состоянии удалось обнаружить в Петербурге только у коллекционеров. Из-за невозможности использовать коллекционный экспонат для длительной лабораторной работы звукоинженером Д. Каховским были выполнены специальные втулки, благодаря которым запись удалось воспроизвести на магнитофоне для бобин меньшего формата и оцифровать.

При подготовке материалов архива к изданию мы старались отражать случаи расхождения звучащего и печатного

текстов. Однако не все поэты дали свое согласие на соответствующий комментарий, фиксирующий вариативность. Выскажем предположение, что это может объясняться акмеистической традицией — представлением о совершенном тексте, подразумевающем законченность и неизменность (каждое слово на своем месте), отступление от напечатанного текста в этом случае воспринимается как недочет или ошибка.

Вариативность звучащего текста имеет разную природу (от сущностной характеристики поэтики до традиционной авторской правки). Приведем некоторые случаи[1]: 1) осознанное следование модели: «текст как постоянное становление» (А. Драгомощенко); 2) чтение по памяти (Н. Голь)[2]. В этом случае, вариативность выражается в основном в лексической замене без семантического изменения; 3) «фольклоризация» текста в результате многократного, на протяжении продолжительного периода времени чтения текста перед разной аудиторией (А. Морев, Н. Голь); 4) замена «печатного» варианта на «непечатный», например: «А впереди — опять дорога: / дорога в город, / в современность / где — несравнимая — Она! / где облаков седая пенность — / дыханьем труб задымлена; / где бродят улицей / повесы; где снова те же интересы: / друзья, / работа... [прочитано: друзья / и пьянка]» (Б. Тайгин «Стих прощальный»); 5) драматизация текста, его «разыгрывание» — отнесение сюжетной ситуации к моменту чтения. В звучащем тексте изменяется грамматическое время с прошедшего на настоящее, например: «Мыльный шар летит, сверкая, / вниз с балкона в темноту, / фонарями из Китая / украшая [прочитано: украшаю] пустоту» (Б. Констриктор), 6) риторическое усиление, выражающееся в замене союзной связи между однородными членами на бессоюзную с повторяющимися предлогами: «И век за веком в тигеле земли / Бог разлагает плоть Иова, / пока не воспарит из грязи и земли [прочитано: из грязи, из земли] / серебряное дышащее Слово» (Б. Констриктор), «во многом их преисполняла невнятность, /

[1] Цит. по: Валиева, 2011.

[2] Из записанных мной петербургских поэтов по памяти читали только В. Гаврильчик и Н. Голь. Попутно заметим, что вариативность в форме лексической замены свойственна также читающему только по памяти (в силу слабого зрения) Н. Коржавину.

сочилась из резкости пропорций и расстояний [из резкости пропорций, из расстояний] (А. Драгомощенко); 7) авторский вариант текста с изменением композиции и общей концепции (В. Земских, стихотворения «Ходит и ходит...», «Кто там за толстой дверью...»); 8) остранение текста, как результат авторефлексии при его прочтении спустя годы после написания. Не последнюю роль в этом случае играет психофизическое состояние автора. Пример: шла запись стихотворения Евгения Вензеля «В гробу лежала мертвая старуха...», посвященного А. Ахматовой. Дойдя до слов «душа старухи устремилась в ад», поэт прервал чтение и вышел из студии. Через полчаса запись была возобновлена, но строка изменена на: [душа старухи устремилась в сад], с противоположной семантикой. В процессе повторного чтения этого стихотворения возник внутренний сюжет «Автор — текст — Автор», о перипетиях которого можно было судить по ироничному изменению интонационной модели, «вплетению» разговорной интонации в «ораторскую» декламацию.

В полной мере о продолжении и развитии традиции декламации 1920-х гг., понимая под этим «искусство претворения поэтического произведения в звучащую музыкальную композицию» [Всеволодский-Гернгросс, 1925: 35], соединение трех искусств — поэзии, музыкальной композиции и произнесения, можно говорить только по отношению к авторскому чтению представителей сонорной поэзии, создающих оркестровку и нотацию звуковых композиций (А. Горнон, Л. Березовчук). Особо следует сказать о значимости перформативной силы звучащего слова и его возможной эстетической (эротической) провокативности в авторском чтении Е. Мякишева. Заметим, что при записи поэт настоял на присутствии в студии (изолированной от посторонних шумов кабине) слушательницы и читал, обращаясь к ней. Но в целом вопрос о роли *звуковой стороны* стиха в ленинградской/петербургской поэзии 1950–1990-х требует отдельного изучения.

Материал звукового архива дает представление об авторском *прочтении* собственных текстов. Что касается авторской *манеры чтения,* то сопоставительное исследование ритмико-

интонационных особенностей авторского чтения требует выработки критериев анализа и систематизации. Позволим себе отметить ряд факторов, которые необходимо учитывать при исследовании авторского чтения представителей неофициальной культуры.

1. В творческом становлении поэтов «второй культуры», поколений 1960-х и 1970-х гг., были особо значимы две линии: футуристической традиции (М. Юпп, К. Кузьминский, Э. Шнейдерман, А. Горнон) и духовной поэзии (О. Охапкин, Б. Куприянов). Этим во многом определяется и ритмико-интонационная особенность чтения и некоторые фонетические предпочтения.

2. Манера чтения может быть обусловлена следованием поэтом той или иной модели авторского чтения: А. Миронов, Е. Вензель — Б. Пастернак; Н. Рубцов[3], П. Чейгин — Э. Багрицкий; К. Кузьминский — В. Маяковский, Э. Багрицкий; Г. Горбовский — С. Есенин. А также взаимовлиянием (например, Б. Тайгин — Г. Горбовский; Б. Куприянов — О. Охапкин), что объясняется как устойчивостью некоторых ритмико-интонационных моделей[4], так и важностью для этого круга поэтического и духовного авторитета. Приведем следующий пример. При воспроизведении ветхой архивной записи чтения О. Охапкина, на которой были плохо различимы слова, аудитория, прослушавшая перед этим современные записи Б. Куприянова, по интонационным ходам приняла читающего за Б. Куприянова. В данном случае, скорее всего, именно О. Охапкин, обратившийся в 1970-х годах к жанру псалма, мог (подспудно) оказать влияние на манеру чтения Б. Куприянова[5].

3. Наложение нескольких факторов. Интимность интонации, ориентация на «внутреннюю речь» может быть результатом как доминирования исповедального начала, так и редких выступлений (Е. Пудовкина).

---

[3] Для авторского чтения Н. Рубцова характерна также песенная традиция выделения рифмы.

[4] В том числе песенных (например, для Г. Горбовского, А. Морева).

[5] В начале 1980-х годов Б. Куприянов отошел от поэзии. В 1990 году он был рукоположен в сан дьякона в Софийском соборе г. Пушкина, в 1991 году принял сан священника. Ныне настоятель церкви Иконы Казанской Божией Матери в п. Александровская Пушкинского р-на Санкт-Петербурга.

4. Долгий «допечатный» период существования текста может стать причиной «доминирования» текста звучащего над печатным, особенно в случае, если текст был издан без непосредственного участия автора (скажем, в тамиздате). Этим может быть обусловлено несоответствие синтаксического оформления текста и его интонационно-ритмического рисунка при авторском чтении (например, отсутствие цезуры в конце строк и после анжамбемана в чтении Б. Куприяновым своего романа в стихах «Время встречи»[6]).

5. Далеко не все литературные группы и содружества были ориентированы на публичные выступления. Так, по словам М. Еремина, поэты их круга («филологическая школа» — Л. Лосев, В. Уфлянд и др.), собираясь вместе, не стремились к чтению вслух своих стихов (в отличие от так называемых «Ахматовских сирот» — И. Бродского, Е. Рейна, А. Наймана, Д. Бобышева), предпочитая обменяться «листочками» с рукописями новых стихотворений.

Кроме того, нужно иметь в виду, что опыт выступлений перед большой аудиторией и/или опыт работы на радио (предполагающий владение техническими навыками чтения для звукозаписи) имели совсем немногие из участников авторского чтения (А. Найман, Д. Бобышев, А. Кушнер, А. Городницкий, М. Яснов, Ю. Колкер, А. Горнон, Н. Голь).

ЛИТЕРАТУРА

Валиева Ю.М. (ред.-сост.). Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Ю.М. Валиевой. СПб., 2009.

Валиева Ю.М. (ред.-сост.). Лица петербургской поэзии: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / Сост. и общ. ред. Ю.М. Валиевой. СПб., 2011.

Валиева Ю.М. (ред.-сост.). К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / Сост., отв. ред., примеч. Ю.В. Валиевой. СПб., 2015.

Венгеров С.А. (ред.). Русская литература XX века. (1890–1910): В 2 т. / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М., 1914–1917.

Всеволодский-Гернгросс В.Н. Искусство декламации. Л., 1925.

[6] Первое издание (осуществлено Т. Горичевой): *Куприянов Б.* Время встречи: роман в стихах. Париж: Беседа, 1989.

ЖИВОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО: РИТМИКА ЗВУЧАЩЕГО СТИХА И ЯЗЫКОВЫЕ ФАКТОРЫ ЕЕ АКТУАЛИЗАЦИИ[1]

Е.М. Князева
Москва

В последнее время в России наблюдается возрастание интереса к звучащему стиху, как со стороны его практиков (самих поэтов), так и со стороны теоретиков (филологов, культурологов, искусствоведов, театроведов и др.). Свидетельством первого являются масштабные биеннале поэзии, проводимые регулярно, начиная с 1999 года, а также многочисленные поэтические фестивали и вечера. Свидетельством второго — интерес ученых к проблеме «живого слова», в частности, конференция, материалы которой печатаются в настоящем издании. Издаются книги, посвященные исследованию «живого слова» [см., например: Бранг, 2010], а также аудиосборники и книги с записями авторского исполнения стихов [см., например: Валиева, 2011].

Несмотря на возрастающий интерес к звучащему стихотворному тексту, к настоящему моменту не сформулировано общей теории звучащего стиха, которая учитывала бы как литературоведческие сведения, так и лингвистические данные по поэтической декламации. Над созданием такой теории в первые десятилетия XX века (1918–1923 гг.) трудилась группа ученых в Институте живого слова в Петрограде. В эту группу входили С.И. Бернштейн, Б.М. Эйхенбаум, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Ю.Н. Тынянов, О.М. Брик, В.М. Жирмунский, Е.Д. Поливанов, Л.П. Якубинский и др. В силу объективных причин работа этой группы не могла продолжаться долго. Целостной теории звучащего стиха они создать не успели. Тем не менее высказанные тогда идеи пред-

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ № 11-34-00344а2 (рук. В.В. Фещенко) «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики».

ставляются значимыми в разработке отдельных аспектов (в частности, лингвистических) теории звучащего стиха, т.е. стиха исполненного[2].

Важную роль в разработке лингвистических аспектов этой теории сыграли теоретические положения С.И. Бернштейна, 120-летие со дня рождения которого отмечается в 2012 году. На современном этапе развития теоретического знания в области звучащего стиха положения Бернштейна позволяют по-новому взглянуть на отдельные разделы этой теории. Одним из таких разделов является ритмика. В рамках разработки данного раздела актуальной представляется проблема языковых средств актуализации ритма в звучащем стихотворном тексте в авторском исполнении в сравнении с ритмом того же текста в печатном виде. Данная проблема поднимает два основных вопроса:

1) ***Меняется ли ритмика звучащего стихотворного текста (силлабо-тонической системы стихосложения) при его озвучивании автором в сравнении с ритмикой печатного текста?***
2) ***Посредством каких языковых факторов происходит изменение ритмики стиха при авторском исполнении?***

---

[2] Отметим в связи с лингвистическим аспектом исследования исполнения звучащего стиха, что еще в 1977 году И.Р. Гальперин подчеркивал важность изучения явления исполнения, поскольку оно является необходимым компонентом коммуникативного акта [Гальперин, 1977]. Ю.С. Степанов в своих работах последних лет отмечал, что область исполнительства с лингвистической точки зрения еще плохо изучена, но представляется весьма актуальной и могла бы развиться в такое направление в языкознании, как **лингвистика *performance***, или лингвистика исполнительства: «вся эта область, *performance,* еще плохо изучена <...> и можно даже постулировать ее возникновение, как особой “лингвистики performance”» [Степанов, 2004: 509]. Таким образом, звучащий стихотворный текст, рассматриваемый в лингвистическом аспекте как устное сообщение, передаваемое в акте устной поэтической коммуникации, а также проблема актуализации ритмики звучащего стихотворного текста представляют собой частный случай исследований в рамках обозначенного Ю.С. Степановым направления лингвистики исполнительства.

При ответе на эти вопросы стоит принять во внимание три следующих теоретических положения С.И. Бернштейна [Бернштейн, 1927]:

1. «Закон исполнения» в стихотворном тексте не заложен. Правильно говорить об *интерпретациях (вариантах)* одного и того же структурно-семантического единства (произведения) во время исполнения *в пределах заданного автором посредством языковой системы инварианта*. Задача исполнителя (декламатора) при исполнении стиха — сделать выбор в пределах имеющихся языковых средств. Так, Бернштейн отмечал: «Для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных интерпретаций. Произведение поэта лишь обуславливает известный замкнутый круг декламационных возможностей. Декламатор, если он хочет переступить законные границы своего искусства — искусства принципиально опосредованного, интерпретаторского, — должен, путем специального анализа, хотя бы интуитивно, уяснить себе эти возможности и в пределах их круга осуществить свой выбор» [Бернштейн, 1927: 40].

2. Существует два типа поэтов — «декламативный» (предполагает четкое представление о материальном звучании стиха) и «недекламативный» (представление о материальном звучании стихов отсутствует) и, соответственно, две тенденции в поэтическом языке. Это позволяет различать в стихах, с одной стороны, *элементы языковой системы*, заложенные в письменном тексте, а с другой стороны, *их материальное воплощение (актуализацию) в речи* в процессе исполнения.

3. Метрическое строение стихотворения не всегда определяет ритмику декламационную[3]. Из данного утверждения Бернштейна естественным образом вытекает предположение о том, что и *ритмика стиха*, заложенная языком в печатном тексте, *может претерпевать трансформации при ее актуализации в речи.*

---

[3] Подобный же взгляд на метрику наблюдается и в рамках генеративной фонологии в работе Найджела Фабба и Морриса Халле «Meter in Poetry» [Fabb, Halle, 2008]. В книге отмечается, что рецитация может отражать, а может и не отражать метр (см. рецензию П. Кипарского на эту книгу [Kiparsky, 2009: 2]).

Чтобы проверить последнее предположение и ответить на вопрос, ***меняется ли ритмика звучащего стихотворного текста при его озвучивании автором в сравнении с ритмикой текста печатного***, мы проанализировали корпус звучащих стихотворных текстов русской силлабо-тонической поэзии XX–XXI вв. в авторском исполнении (около 700 записей, более 80 поэтов, около 27 часов звучания). Для анализа на предмет ритмических трансформаций, происходящих при исполнении стихотворного текста, было отобрано 160 стихов 36 поэтов XX–XXI вв., являющихся представителями различных движений и школ: Анна Ахматова, Сергей Есенин, Иван Бунин, Максимилиан Волошин, Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Арсений Тарковский, Иосиф Бродский, Булат Окуджава, Инна Лиснянская, Светлана Кекова, Олег Чухонцев, Александр Кушнер, Анатолий Найман, Юрий Кублановский, Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев, Владимир Аристов, Алексей Парщиков, Ольга Седакова, Александр Еременко, Александр Городницкий, Виктор Соснора, Эдуард Шнейдерман, Юрий Алексеев, Петр Брандт, Борис Куприянов, Елена Игнатова, Елена Пудовкина, Алексей Шельвах, Леонид Аронзон, Виктор Ширали, Тимур Кибиров.

В качестве методов использовались стиховедческий метрико-ритмический анализ (верхняя схемная строка в примерах ниже), слуховой анализ ритма звучащего стихотворного текста (нижняя схемная строка в примерах ниже), а также лингвопоэтический метод анализа. В целях верификации некоторых неоднозначных случаев ударности и паузации использовалась компьютерная система анализа устной речи Speech Analyzer (версия 3.0.1).

Анализ эмпирического материала показал, что во время исполнения (актуализации) чтецом написанного текста действительно происходят ритмические изменения (трансформации) на слоговом (акцентном) уровне стихотворного текста. Причем эти изменения связаны с двумя основными тенденциями — **с появлением/стиранием акцентуации и паузации** в тех или иных фрагментах текста. Стоит отметить, что в своей статье «Голос Блока» С.И. Бернштейн упоминал об «акцентных элементах» и о «паузальном членении» как ха-

рактеристиках авторской декламации, имеющих потенцию к модификации. Наши выводы подтверждают и конкретизируют данное предположение [Бернштейн, 1972].

Отвечая на вопрос ***посредством каких языковых факторов происходит изменение ритмики стиха при авторском исполнении,*** удалось выявить, что происходящие ритмические трансформации обусловлены **6 основными языковыми факторами**. Первые четыре фактора связаны с **акцентуацией** *(Сверхсхемная акцентуация (ССА), Схемная акцентуация безударного икта (САБИ), Снятие акцентуации ударного икта (СнАУИ), Авторский орфоэпический выбор (АОВ)*, а два последних — с **паузацией** *(Появление пауз, не обозначенных пунктуационно или графически; Стирание пауз, обозначенных пунктуационно или графически)*. Приведем примеры, иллюстрирующие каждый из этих языковых факторов.

1. Сверхсхемная акцентуация (ССА)

Это один из наиболее частотных факторов, влияющих на изменение ритмики при озвучивании стихотворного текста автором. Под сверхсхемной акцентуацией мы понимаем то, что В.М. Жирмунский называл «отягчением неударных слогов» [Жирмунский, 1975: 57], иными словами, появление акцентуации на безударных слогах. Стиховедческий термин «сверхсхемное ударение» служит для обозначения того же явления, но в печатном тексте. Появление ССА в стихотворной строке связано с привнесением в равномерную метрическую заданность дополнительного акцента на безударном слоге. Ритмика звучащего стиха в сравнении с ритмикой печатного текста при этом претерпевает изменения, что, как правило, семантически мотивировано.

Большинство случаев сверхсхемной акцентуации приходится на служебные части речи и составляет 71% от общего количества выявленных примеров ССА в проанализированном материале. Это свидетельствует о том, что в звучащем стихотворном тексте служебные части речи получают дополнительную семантическую нагрузку. Случаи ССА, однако, на-

блюдаются и на знаменательных частях речи. Таким образом, в качестве подтипов ССА можно выделить:

- ССА на служебных частях речи *(на предлоге; союзе/союзном слове; частице);*
- ССА на знаменательных частях речи (*на имени существительном; местоимении; имени прилагательном; глагольных формах; наречии*).

Рассмотрим в качестве примера ССА фрагмент авторского исполнения *Б. Кенжеевым* стихотворения «*Должно быть я был…*»[4]:

Пр. 1 (ССА на глаголе) *Б. Кенжеев «Должно быть, я был…»*:

Да что, если честно, накоплено впрок
*и вашим покорным? **У**шла, **от**свистела.*

_ | _ _ | _ _ | _ _ | _
_ | _ _ | _ | | | _ | _

Один неусвоенный в детстве урок,
губная гармошка, да грешное тело.
Как будто и цель дорогая близка –
но сталь проржавела, и в мраморе трещина:
Что делать, учитель? Твои облака
куда тяжелее, чем было обещано...

В рассматриваемом примере ССА[5], появляющаяся при озвучивании текста автором, приходится на префиксальные компоненты глаголов ***у**шла* и ***от**свистела*. Известно, что в поэтическом тексте префиксальные компоненты тесно связаны

[4] Схемы приводятся с целью обозначения мест появления (снятия) акцентуации в звучащем стихотворном тексте в сравнении с текстом печатным (см. выделение серым цветом). Верхняя схемная строка — метрико-ритмический анализ (МРА) (печатный текст), нижняя схемная строка — слуховой анализ (СА) (звучащий текст). Ввиду отсутствия принятого наименования этого метода мы условно обозначаем его как метрико-ритмический. Правила метрико-ритмического анализа, минимальной ритмической единицей при котором считается одна строка, представлены в работе [Гаспаров, Скулачева, 2004: 186–187].

[5] См. фрагмент, маркированный серым цветом (нижняя схемная строка).

с омонимичными предлогами и часто образуют предложно-префиксальный синкретизм. Нередко происходит концептуализация тех предлогов, которые совпадают с префиксами. Такие предлоги получили название предлогов-префиксов [Schooneveld, 1978; Азарова, 2010], к коим относится и *от-*. Можно предположить, что акцентуация префикса *от-* в ***от****свистела* актуализирует семантическую емкость предлога *от,* выступающего в значении «*указания на исход, начало движения и направление от исходной точки*».

Префикс *у-* в рассматриваемом примере актуализирует семантику, схожую с вышеобозначенным значением префикса *от-*: «*направленность действия, движение от чего-либо, удаление, устранение, исчезновение*». Префиксальная глагольная акцентуация в данных примерах (***у****шла* и ***от****свистела)* выполняет также функцию *выдвижения в сильную позицию значения завершенности действия*, т.е. категории совершенного вида, маркерами которого будут являться в том числе и выделенные посредством акцентуации префиксы *у-* и *от-*.

2. Схемная акцентуация безударного икта (САБИ)

Это те, случаи, когда икт[6], приходясь на безударный слог, тем не менее акцентируется автором при озвучивании стиха. Чаще всего встречаются случаи появления САБИ на служебных частях речи, что составляет примерно 70% от всех встретившихся примеров САБИ (около 110 примеров в анализируемых 160 стихотворных текстах). При САБИ в авторском исполнении стиха появляется дополнительный акцент. Но в отличие от ССА САБИ осуществляется в рамках метрически заданной схемы, а не сверх нее.

В качестве подтипов САБИ можно также выделить:

---

[6] Под ***иктом*** мы, вслед за А.П. Квятковским, понимаем «сильную опорную долю в стопе, независимо от того, занимает ли эту долю ударный или безударный слог» [Квятковский, 1966]. Соответственно, безударный икт — тот икт, который занимает безударный слог. К акцентуации безударного икта мы относим те случаи САБИ, которые приходятся на безударный слог в сильной позиции.

- САБИ на знаменательных частях речи (*на имени существительном; местоимении; имени прилагательном; глагольных формах)*
- САБИ на служебных частях речи *(на предлоге; союзе/ союзном слове; частице)*

Пр. 2 (САБИ на глаголе) *А. Найман «Увы, дряхлеет Рим»*:

Увы, дряхлеет Рим,
как пишет имярек,
истаивает дым
и ***ис****текает снег*
_ _ _ | _ |
_ | _ | _ |
и ***ис****сыхает грязь*
_ _ _ | _ |
_ | _ | _ |
и ***ис****тлевает пыль*
_ _ _ | _ |
_ | _ | _ |
и океан гноясь
смердит на сотни миль.

В стихотворении *А. Наймана «Увы, дряхлеет Рим»* наблюдается анафорический повтор, состоящий из союза *и* и префиксального глагольного компонента *ис- (и ис-:* ***и ис****текает —* ***и ис****сыхает —* ***и ис****тлевает).* При этом появляющийся в авторском исполнении дополнительный акцент на *ис-* в каждом случае актуализирует семантику этого лексико-морфологического повтора — «*многократность протекания действий (процессов) изнутри (из какого-либо источника) вовне*». Что касается префикса *ис-*, на который приходится САБИ, то он выражает значение *исходящего и распространяющегося в определенном направлении действия*. В свою очередь, данный лексико-морфологический повтор входит в состав лексико-синтаксического параллелизма (*и истекает снег // и иссыхает грязь // и истлевает пыль*), что подчеркивает многократность протекания схожих процессов. Кроме того, соединительный союз *и,* открывающий

анафорический повтор, в данном случае полифункционален, так как может выполнять как функцию соединения, так и функцию перечисления (даже несмотря на то, что в тексте отсутствуют традиционные пунктуационные маркеры перечисления однородных членов — запятые). Таким образом, здесь имеет место морфолого-синтаксическая амбивалентность.

3. Снятие акцентуации ударного икта (СнАУИ)

Данный фактор являет собой обратный процесс, нежели ССА и САБИ. Если первые два фактора были связаны с появлением дополнительного акцента в строке как минимальной ритмической единице стихотворного текста, то СнАУИ связано с исчезновением (снятием) акцента с ударного икта в строке. СнАУИ можно встретить на знаменательных, а также на многосложных служебных частях речи. Более частотны случаи СнАУИ на знаменательных словах.

Рассмотрим пример СнАУИ в стихотворении С. Есенина «*Исповедь хулигана*». При исполнении текста автор не акцентирует частицу *только*, произнося ее очень быстро, едва различимо:

Пр. 3 (СнАУИ на частице) *С. Есенин «Исповедь хулигана»:*

Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы,
Я ***только*** *крепче жму тогда руками*
_ | _ | _ | _ | _ | _
_ _ _ | _ | _ | _ | _
Моих волос качнувшийся пузырь.

При снятии акцентуации на многосложных служебных словах их служебная функция усиливается, а семантическая нагрузка на словоформу в постпозиции возрастает. Так, в рассматриваемом примере снятие акцента с частицы *только* и усиление акцента на сравнительном наречии *крепче* выдвигает в сильную позицию семантику сравнения и значение силы, передаваемой также и голосом. Для семантики частицы *только* характерно значение усиления, подчеркивания. В данном случае усиление значения слова, стоящего в постпозиции к

только, происходит еще и за счет контрастной речевой переакцентуации на этой словоформе.

Интересно в связи с этим отметить, что, согласно традиционной грамматике русского языка, частица *только* привносит в высказывание оттенки подчеркивания, ограничения или акцентирующего выделения. В рассматриваемом примере служебная функция «акцентирующего выделения» частицы *только* передается, напротив, за счет снятия голосом акцента с этой самой частицы и усиления акцента на слове, с ней связанном и стоящем в постпозиции. Таким образом, в звучащей речи служебная функция акцентирующего выделения парадоксальным образом передается за счет снятия акцента с самой этой частицы.

4. Авторский орфоэпический выбор (АОВ)

Это те случаи, когда при авторском исполнении стихотворного текста происходит нарушение (намеренное или случайное) конвенциональных норм ударности, закрепленных в современных орфоэпических словарях. Как показывает анализ подобных случаев, нарушение автором орфоэпических норм при исполнении текста, как правило, структурно либо семантически обусловлено. При этом на структурном уровне нарушение конвенциональных норм связано с необходимостью достраивания полновесных стоп метра, а не отклонением от него. Рассмотрим в качестве примера исполнение Б. Кенжеевым стихотворения *«Должно быть, я был…»*, где автор нетрадиционно произносит фамилию известного поэта — М.Ю. Лермонтова, ставя ударение на втором слоге, а не на первом, как это закреплено в словаре фамилий [Русские фамилии, 1995][7]:

Пр. 4. (АОВ) *Б. Кенжеев «Должно быть, я был…»*:

Но где генералы **от**важные **от**
российской словесн**о**ст**и**? Где вы, и к**то** вам

[7] Ле́рмонтов (с ударением на первый слог) является принятым словоупотреблением и в поэтической речи самих поэтов. Об этом свидетельствуют данные словаря [Григорьев и др., 2005].

в чис**т**илище, **т**ам, где и **д**р**о**з**д** не п**о**е**т**,
ночное чело увенчае**т** с**о**сн**о**вым
венком? Никаких зол**от**ых эп**о**ле**т**.
Уб**о**гий нар**од** — с**о**чини**т**ели э**т**и.
*Ехидный Лерм**о́**н**т**ов, прижимис**т**ый Фе**т**,*
_ | _ | _ _ _ | _ _ |
_ | _ _ | _ _ | _ _ |

Неконвенциональное употребление *Лерм**о́**нтов,* очевидно, является осознанным выбором автора, который, вероятно, связан с его знанием исконного происхождения данной фамилии. В словаре [Русские фамилии, 1995] фамилия Лермонтов обозначена как самая известная в России фамилия шотландского происхождения. Джордж Лермонт (George Learmont), наемный солдат, служивший в польской армии, попав в русский плен в 1613 году, остался в России и положил начало роду великого русского поэта М.Ю. Лермонтова (1814–1841). При таких истоках происхождения ударение должно было бы падать на последний слог — Learm***o***nt, и с этих позиций ударение *Лерм**о́**нтов* исторически вполне оправданно. Таким образом, мы можем наблюдать, как авторский орфоэпический выбор в пользу метрического задания способен напомнить об истоках происхождения лексики. Возможно также, что выбор автора мотивирован также и звуковой инструментовкой всего стихотворения — сквозной внутренней рифмой на — ***от(д) — то*** (ср. с *Лерм**о́**(н)**т**ов*) (*см. выделение в приводимом отрывке*).

5. Появление пауз, не обозначенных пунктуационно и графически

Еще один фактор, имеющий место при актуализации ритма в звучащем стихотворном тексте, — появление пауз, не обозначенных пунктуационно или графически. Проблема паузации в звучащем стихотворном тексте обширна и требует специального изучения. На данном этапе нашего исследования мы лишь обозначаем паузацию как один из факторов актуализации ритма, не ставя задачи описания всех процессов, связанных с паузацией при озвучивании текста.

При анализе звучащего материала нам удалось выделить такой тип паузы как **внутрисловная пауза** — это те случаи, когда автор при исполнении делает явную паузу внутри слова, тем самым как бы разрывая его. Так, в примере *Б. Ахмадулиной «Я завидую ей молодой»* автор при исполнении делает паузу в слове *не//описуемым*, деля слово на *не* и *описуемым*. Семантическая интерпретация этого случая может быть самой различной (например, усиление отрицательной семантики). В любом случае, можно констатировать факт существования данного явления как существующего в практике исследуемого нами авторского исполнения стихов.

Пр. 5 (внутрисловная пауза) *Б. Ахмадулина «Я завидую ей молодой»*:

*с этим **не**описуемым зовом,*

_ _ _ _ _ | _ _ | _

_ _ / _ _ | _ _ | _

6. Стирание пауз, обозначенных пунктуационно и графически

Могут происходить и обратные процессы — стирание пауз, обозначенных пунктуационно или графически. При этом можно выделить как минимум два типа таких пауз: 1. стирание пауз на границе строк (**межстиховая пауза**); 2. стирание пауз на границе строф (**межстрофная пауза**).

В качестве примера стирания межстиховой паузы можно привести фрагмент исполнения *И. Буниным стихотворения «Одиночество»*, где автор не делает предполагаемой паузы между строками, деление на которые в данном случае связано с синтаксическим переносом и явлением анжамбемана — приемом стихосложения, создающим эффект незаконченности и недосказанности, в основе которого лежит несовпадение синтаксической паузы с ритмической. У Бунина синтаксический перенос, обозначенный графически делением на строки, при исполнении выравнивается, и синтаксическая целостность таким образом достраивается. Разделенное на строки: *Я на даче один, мне темно / За мольбертом, и дует в окно* выстраи-

вается в цельное предложение: *Я на даче один, мне темно за мольбертом, и дует в окно.*

Пр. 6. (стирание межстиховой паузы) *И. Бунин «Одиночество»:*
Я на даче один, мне ***темно***
За мольбертом*, и дует в окно.*

Подобные же процессы могут происходить и на границе строф. Они также связаны с явлением анжамбемана. Это явление можно рассмотреть на примере чтения *А. Вознесенского «Мастера»*, где автор не делает межстрофной паузы, что влияет на семантику при восприятии звучащего текста. Так, при снятии паузы в процессе произнесения рассматриваемого примера получается следующее: *Монахи муравьями* ***плясали на костях искусства****…* Тогда как при выдержанной паузе смысл был бы иным: *Монахи муравьями* ***плясали на костях. Искусство воскресало…*** Так, при озвучивании стихотворного текста могут появляться неожиданные смыслы, рождающиеся в процессе интерпретации текста исполнителем (в данном случае автором).

Пр. 7. (стирание межстрофной паузы) *А. Вознесенский «Мастера»:*

Вас в стены муровали.
Сжигали на кострах.
Монахи муравьями
Плясали на ***костях****.*

Искусство *воскресало*
Из казней и из пыток
И било, как кресало,
О камни Моабитов.

Таким образом, при актуализации печатного стихотворного текста в таком виде речевой деятельности как «авторское исполнение» ритмика стиха на акцентном уровне может изменяться, что обеспечивается шестью основными языковыми факторами. Возникает естественный вопрос: ***почему меняет-***

ся ритмика в стихотворном тексте при его озвучивании? Если посмотреть на соотношение печатного и звучащего стихотворного текстов в терминах дихотомии языка и речи, то печатный стихотворный текст представляет собой язык (как код), а его озвучивание — речь (реализацию, или актуализацию, языка как кода).

Язык как код, будучи объективной данностью, выполняет свое коммуникативное назначение посредством реализации в речи, а речь, как известно, являясь видом свободной творческой деятельности, субъективна, так как индивидуальный характер речи — ее важнейший признак. Это позволяет предположить, что изменение ритмики стихотворного текста при его актуализации в речи связано с наличием **индивидуального исполнительского ритма**. Очевидно, что появление индивидуального исполнительского ритма связано с семантической интерпретацией языковых знаков письменного текста, осуществляемой интерпретатором в процессе произнесения текста.

Как представляется, особенности актуализации индивидуального исполнительского ритма могут быть связаны с преобладанием того или иного лингвистического фактора в исполнительской технике чтения автора. Выявление типов и особенностей индивидуального ритма может стать темой специальных исследований в рамках лингвистики, лингвопоэтики или лингвистики стиха, что позволит говорить об идиоритмах поэта как составляющей авторского идиостиля.

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст): Монография. М., 2010.

Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. I. Л., 1927.

Бернштейн С.И. Голос Блока // Блоковский сборник. [Вып.] II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972.

Бранг П. Звучащее слово: Заметки по теории и истории декламационного искусства / Пер. с нем. М. Сокольской и П. Бранга. М., 2010.

Валиева Ю.М. (сост., отв. ред.). Лица петербургской поэзии: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение. СПб., 2011.

Гальперин И.Р. Текст и исполнение в связи с дихотомией язык и речь // Язык и речь. Тбилиси, 1977.

Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004.

Григорьев В.П., Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л. Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен. М., 2005.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1996.

Русские фамилии. М., 1995.

Степанов Ю.С. О красоте текста (Нине Давыдовне Арутюновой) // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей. М., 2004.

Fabb N., Halle M. Meter in Poetry. Cambridge, 2008.

Kiparsky P. Nigel Fabb and Morris Halle (2008), Meter in Poetry. Review. Stanford, 2009 // http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/fabb_halle_review.pdf.

Schooneveld C.H. Semantic transmutations: Prolegomena to a calculus of meaning. Vol. 1. The cardinal semantic structure of prepositions, cases, and paratactic conjunctions in contemporary standard Russian. Blooomington, 1978.

О ПОНЯТИИ *САУНД* В ПОЭЗИИ (САУНД КАК КАТЕГОРИЯ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ)[1]

Н.М. Азарова
Москва

Под саунд-поэзией (sound-poetry) обычно понимается промежуточная художественная форма между литературной и музыкальной композицией, в которой на первый план выдвигается именно акустический аспект и акустические возможности речи, т.е. некий вид перформанса [см., например: Homo Sonorus, 2001]. Настоящая заметка не будет касаться исследования саунд-поэзии, а, напротив, будет посвящена вопросу о том, насколько термин *саунд* продуктивен для характеристики собственно поэтического дискурса.

Русский язык благодаря возможности позднего заимствования слов из разных европейских языков создает дополнительный ресурс для создания новых терминов, проводя при этом дистинкции, отсутствующие в языке-доноре. Так произошло, например, при заимствовании термина *концепт*, породившего особую проблему необходимости различения концепта и понятия, проблему, характерную именно для русской мысли [Шпет, 1994; Степанов, 2007]. Термин *саунд* (пока, может быть, более привычный в латинице — *sound*) активно используется в музыкальном и околомузыкальном дискурсе, хотя, как правило, не фигурирует при анализе собственно поэтических текстов. Тем не менее представляется, что введение этого термина в лингвопоэтику дает возможность для разграничения разных типов звучащего текста как с точки зрения адресанта, так и адресата, что позволит сделать понятие *звучание стиха* менее расплывчатым, а также для характеристики разных подходов филологов к анализу звучащей

[1] Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 8009 «Языковые параметры современной цивилизации».

поэтической речи. Прежде всего, возникает необходимость различения терминов *саунд* и *декламация* по отношению к звучащей поэтической речи.

Если в саунд-поэзии компонент *саунд* является тотальной характеристикой, определяющей стратегию перформанса как направленную исключительно на выразительные возможности акустической стороны речи, то по отношению к собственно поэтическому тексту, и, прежде всего, современному, понятие *саунд* может использоваться для характеристики той ипостаси существования поэтического текста, которая представляет собой в идеале письменный текст, конвертированный в устную форму, но не в форму театральной или любой явно перформативной декламации. Это различение необходимо для современной поэзии, так как текст актуальной поэзии сегодня существует в основном в письменной форме или в электронном формате как самодостаточный, в то же время конвертированный в звучащую форму текст призван внести антропологическую составляющую (голос поэта и его манеру произнесения — *саунд*), но ни в коем случае не расставлять дополнительные смысловые акценты, что подразумевалось при традиционном использовании термина *декламация*.

Для того чтобы определить, как фигурирует *саунд* в музыкальном и околомузыкальном дискурсе, я опросила некоторых молодых композиторов, музыкантов и музыковедов и попросила их определить, что они понимают под термином *саунд*, даже если не используют его в теоретических работах, но используют в обыденной речи. Все опрошенные подтвердили, что само слово *саунд* характерно именно для повседневного общения молодых музыкантов (устного или онлайн), где оно является достаточно частотным. Наиболее любопытной формулировкой мне показалось определение композитора Кирилла Широкова, который сказал, что «*саунд* — понятие, служащее для обозначения одновременно психологических и акустических характеристик звука с конечной целью классифицирования существующих аудиоидиом в социокультурном контексте». Несмотря на излишнюю сложность предложенной характеристики, она является довольно продуктивной для введения термина *саунд* и как характеристики поэтической речи.

Можно сформулировать следующее предварительное определение: *саунд — это минимальная акустико-психологическая характеристика, достаточная для опознания адресатом социокультурной принадлежности читаемого или исполняемого текста*.

Таким образом, *саунд* несет в себе и историческую информацию, по саунду возможно определить время исполнения музыкального или поэтического текста (часто с точностью до десятилетия). В качестве иллюстрации можно привести следующий бытовой пример: в привычной процедуре быстрого переключения каналов радио адресат именно по *саунду* определяет, насколько для него интересно дальнейшее прослушивание; при этом он, безусловно, не успевает услышать мелодию целиком и в большей части случаев не успевает определить принадлежность музыкального текста конкретному автору или исполнителю. Определенного комплекса характеристик: тембр голоса, его гендерная принадлежность (мужской или женский голос), возрастная принадлежность, количество, набор и характеристики инструментов — часто оказывается достаточным, чтобы принять решение о переключении/непереключении канала. Но и в поэзии сама характеристика голосов по высоте, тембру, даже выбор женского или мужского голоса тоже исторична и является частью понятия *саунд*. Такой признак, как, например, *остраненность* голоса или звучания, тоже может включаться в понятие *саунд* как наиболее комплексной характеристики звучания, поэтому можно сказать *остраненное звучание*, но нельзя сказать * *остраненный саунд*.

Кроме того, в записи к понятию *саунд* относятся способ и качество воспроизведения звука, но и в живом чтении *саунд* небезразличен к техническим условиям воспроизведения: размер и акустические характеристики зала или иного пространства, например природа, городская площадь, балкон и т.д., размер аудитории слушателей, уровень тишины-шума в зале и вокруг, наличие-отсутствие микрофонов и т.д. Все эти характеристики являются релевантными для определения времени и социокультурного пространства исполнения. В связи с этим можно уточнить определение: *саунд — это коммуникативная единица, образованная целостным звуча-*

нием музыкального или поэтического текста и позволяющая адресату на минимальном отрезке текста определить социокультурную принадлежность текста, в частности ко времени исполнения.

Из предложенного определения следует, что *саунд — это одновременно и минимальная, и наиболее тотальная характеристика звучания*, опирающаяся как на минимальный отрезок текста, так и на текст как единое целое (или проецирующая минимальный отрезок текста на текст как единое целое). В этом смысле можно использовать термин *саунд* в лингвопоэтике, имея в виду, «что под лингвопоэтическим методом понимается выявление мотивированности языковых единиц всех уровней в их проекции на целый текст» [Азарова, 2010: 4].

Коммуникативную успешность восприятия звучащей поэтической речи, т.е. ее *саунда*, независимо от традиционного «понимания», можно проиллюстрировать, например, впечатлениями от прослушивания записей поэтического чтения Пауля Целана: «Я имею счастье время от времени прослушивать записи выступлений Целана, и для меня это очень острое переживание — слышать звучание его голоса. Пока он читает — все понятно, точнее, о понимании не думаешь, просто следишь за правдой интонации… достоверность будто задана априори» [Белорусец, 2008: 721]. В высказывании речь идет о тотальности *саунда*, который является в то же время достаточной (минимальной) коммуникативной категорией, предопределяющей успешность коммуникации как возможности «понимания» на уровне целого текста, понимания, не требующего дальнейшего декодирования («*пока* он читает»). Одновременно впечатления адресата отсылают к особенностям голоса самого Целана как антропологической характеристике его поэзии. Однако в отличие от саунд-поэзии подобное восприятие подразумевает бытование текста и в другом (письменном) формате и предполагает возможность иного типа обращения адресата к тексту автора. В некоторой степени аналогична традиционная техника чтения китайской поэзии, вообще не подразумевающая стратегию смыслового выделения, но и не предполагающая, что поэзия способна пониматься (декодироваться) на слух, не будучи выученной наизусть. Более того, приведенное высказывание о чтении Целана

свидетельствует о том, что для адресата звучание и семантика отдельного слова не обладает коммуникативной значимостью, в результате чего «понятность» (т.е. коммуникативная успешность) формируется такой целостностью, тотальностью характеристик звучания, которая не предполагает декодирования отдельных сегментов текста.

В основе коммуникации лежит *саунд*, *который выступает одновременно как минимальная и наиболее тотальная характеристика*. *Саунд* таким образом прямо соотносится с наиболее важной характеристикой художественного текста — его целостностью и неаддитивностью; понятие *саунд* при этом коррелирует с коммуникативной успешностью в понимании целого текста, в котором понимание не есть поэлементное или посегментное декодирование.

Саунд как коммуникативная единица коррелирует также с таким свойством поэтического текста, как обращенность (к идеальному адресату); при этом адресность как обращенность, будучи типологическим свойством поэзии, не только не соотносится с необходимостью охарактеризовать адресата, но, напротив, эти две характеристики (*обращенность vs. целевая адресация*) могут формировать устойчивую оппозицию. Иными словами, *адресность как обращенность* соотносится скорее с адресантом, чем с адресатом, в то время как *адресация как целевая адресация*, безусловно, соотносится с адресатом. В коммуникативном аспекте звучащей поэтической речи *декламация* соотносится с *целевой адресацией*, а *саунд* — с *обращенностью как характеристикой адресанта (поэта)*.

Однако если следовать сложившейся в филологии традиции приравнивания звучащей поэтической речи (ее акустических аспектов) к декламации, то неизбежен вывод о том, что актуальность декламации, зависящая от обращения к целевой аудитории, исторична. На этом справедливо настаивает Ю. Тынянов, говорящий о том, что периоды, когда «в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие [20-е гг. XX в. — *Н.А.*]

(в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т.д. (эти явления уже начали слабеть, и им, вероятно, предстоит совсем ослабнуть)» [Тынянов, 2002: 41–42].

Историчность декламационного чтения связывается и с судьбой интерпретационных искусств в XX веке. В этом случае под *декламацией* традиционно понимают интерпретирующее чтение своего или чужого текста, иными словами, *чтение*, *определяющееся стратегией интерпретации*. Голос в декламации драматизирует отношения между письменным и говоримым, создает внутренний сюжет в поэзии, который не всегда уместен, потому что однопланово интерпретирует текст, в результате чего текст теряет свой семантический объем. Независимо от того, читает ли декламатор свой или чужой текст, он выступает как исполнитель, интерпретатор (обратим внимание на префикс *де-*). Именно поэтому Х.-Г. Гадамер через 40 лет после пророчества Тынянова об устаревании декламации уже в 1965 г. на открытии Гейдельбергской выставки утверждает, что «ничто не претит нашему времени так, как декламация» [Гадамер, 1991: 179] и что даже «авторская интерпретация — явление всегда вторичное» [там же: 187].

Ту же проблему можно рассматривать в контексте зависимости текста от средств развития медиа в разные исторические эпохи — необходимо признать, что даже то, что по умолчанию считалось самым биологичным (физиологичным), т.е. голос, модифицируется с появлением новых средств, в результате чего меняется *саунд*. Так, например, наличие или отсутствие микрофона определяет технику поэтического чтения. Техника драматического поэтического чтения во многом возникла из-за необходимости быть внятно услышанным в большой аудитории без микрофона. В современных условиях требование внятности не является релевантным при поэтическом чтении[2]; в то же время введение микрофонов — первый

[2] Необходимо заметить, что сходные изменения происходят даже в опере: например, в театре «Metropolitan» кресла устроены таким образом, что на экране, расположенном в спинке каждого переднего кресла, появляется текст, который можно читать на языке оригинала или переключить текст на любой язык, можно вообще не читать; таким образом требование внятности произнесения, т.е. собственно декламационная

шаг к устареванию драматического или ораторского чтения, так как поэт, пользующийся микрофоном, не должен намеренно форсировать голос и расставлять дополнительные силовые акценты.

Обратное характерно именно для первой половины XX века, когда любое выступление, в том числе поэтическое чтение, в какой-то мере приравнивалось к театральному. А. Бадью говорит о том, что театральность не просто является немаловажным предикатом мысли XX века, но, более того, XX век в значительной степени можно считать веком театра как искусства. Именно в этом веке возникает своеобразный театральный диктат, исходящий из того, что театральность способна актуализировать историчность происходящего в жизни отдельного человека: век «превращает в искусство саму мысль о представлении… Образ *сцены* поразителен. *Революция*, *пролетариат*, *фашизм* — все эти категории отсылают к образу вторжения масс, к силе коллективных представлений, увековеченных массовых сцен взятия Зимнего дворца или марша по Риму» [Бадью, 2012].

В этой модальности, т.е. диктата театральности, способного совместить индивидуальность и историю как грандиозное событие, происходящее с индивидом, можно трактовать и деятельность Института живого слова (1918–1924), объявившего развитие декламации и других видов перформанса приоритетными задачами в области художественного и, в частности, поэтического слова. Основными направлениями деятельности Института были не только преподавание предметов, относящихся к произношению и устной речи, но и «пропаганда художественного слова».

А.В. Луначарский на открытии Института живого слова выделил в качестве одной из основных целей, преследуемых Институтом, развитие в индивидууме способностей экспрессивного выражения и влияния на адресатов; в его рекомендации дисциплин входила дидактика и психология толпы и

максима, становится излишним даже при интерпретации и никаким образом не может быть включено в понятие *саунд*. Текст можно исполнять на любом языке, с любым произношением, внятно или невнятно; оперный саунд как единица коммуникации при этом остается характерным именно для конца XX — начала XXI века.

слушателей. Уровень компетентности адресата при этом заведомо оценивался как низкий; иерархия выбираемой техники чтения представляла собой иерархию сверху вниз. Но и по отношению к адресанту выдвигалась претензия к недооценке действенности драматического чтения, которое признавалось исключительно актуальным: «Человек, который молчит в эпоху политических кризисов, это получеловек. Он обязан говорить… Очень часто богато одаренные речью люди, художники слова, сами не умеют обращаться к толпе; они… могут только написать… Мы в своей среде, в течение многих сотен лет, имели поэтов и писателей, которые, — потому ли, что их голос был тих, или они конфузились (это ужасная социальная болезнь), — не могли лично выступать перед толпой, а должны были в тиши кабинета писать черными каракулями на белой бумаге и потом через посредство издателя, через посредство типографии, только через посредство письмен обращаться к своим ближним. Эт.е. известное уродство» [Луначарский, эл. ресурс]. В мысли Луначарского о том, что поэзию или литературу необходимо читать вслух, отражается и исключительный фоноцентризм, характерный для русской культуры первой половины — середины XX века. Эта линия наследует мысли революционных демократов, их идеи просветительских проектов, проектов несения в массы культуры и одновременно влияния на массы. Просветительская семантика концепта *чтение вслух* переносится на *драматическое чтение*, что находит отзвук даже в поэзии 60-х.

С другой стороны, если важной идеей модернизма первой половины XX века становится самовыражение как влияние, то декламация и риторика понимаются как средство конституирования субъекта ницшеанского типа, т.е. освобожденного нового человека, влияющего на толпу, в том числе способного противостоять буржуазной демагогии новой риторикой и новой экспрессией: «Человек, который умеет говорить, т.е. который умеет в максимальной степени передать свои переживания ближнему, убедить его, если нужно выдвинуть аргументы или рассеять его предрассудки и заблуждения, наконец, повлиять непосредственно на весь его организм… нам необходимо… чтобы было возможно больше таких людей, которые… умели бы парализовать вред влияния, если это вли-

яние демагогическое, если это злые чары, благодаря которым тот или другой ритор побивает словом» [там же]. Основными предикатами *декламации*, наряду с уже отмеченными *целевой адресацией* и *интерпретацией*, становятся самовыражение и *экспрессивность*. Голос при этом трактуется как инструмент, имеющий прозелитскую телеологию.

С прямо противоположных позиций выступает Г. Шпет, язык которого хотя декларируется им самим как научно-философский, но, тем не менее, обладает многими характеристиками поэтического слова. Шпет категорически предостерегает поэтов (как и философов) против чрезмерной экспрессии, когда «работа будет носить только литературный характер» [Шпет, 1994: 220]. Философ не просто разграничивает зону экспрессивности и поэтический язык, но и считает, что это противоположные зоны, иными словами, он не включает категорию экспрессивности в типологические свойства поэтического языка, считая, что излишняя экспрессивность придает поэзии и философии черты проповеди. Интересна в этом смысле и позиция Ж. Лакана: «Соллерс приставал ко мне, чтобы я получил у Лакана разрешение снимать его занятия на кинопленку. Мы имели бы исторический документ, способный послужить распространению истинной веры [обратим внимание, что запись, фото трактуются как прозелитство и увековечивание. — *Н.А.*]. Это и был для Соллерса настоящий Лакан. Я лишь улыбался ему в ответ, так как заранее решил ничего подобного у Лакана не требовать, зная, что это было бы бесполезно. Лакан позволял себе, разумеется, на сцене Семинара некоторую театральность, но лишь для того, чтобы в момент речи то, что он хотел сказать, до слушателей *дошло* [характерно объединение концепта проповеди, театра, а также низкой оценки компетентности адресата в одном высказывании. — *Н.А.*]. Свой облик, свое, говоря его же словами, *подобие*, эту нимфу, он, в отличие от фавна у Малларме [значимое противопоставление модернистской стратегии Малларме. — *Н.А.*], увековечивать не собирался. Театральность всего лишь была уступкой "слабоумию" *обитателя речи*, нуждавшегося, чтобы хоть что-то усвоить, в пассах "образной непристойности"» [Миллер, 2011: 6]. Любопытно и гораздо более раннее оценочное высказывание П. Флоренского об экс-

прессии в декламации и пении как образной непристойности: «Пение, пение несдержанное и полным голосом, в особенности низкие голоса — около баритона, как у нас певал Василий Иванович Андросов, например, меня пугали, казались верхом непристойности и бесстыдства, я совершенно не понимал, как подобное безобразие можно терпеть в доме. Мне представлялось, что между непристойным горланением пьяных матросов, шатаясь, проходивших по улице, и подобными баритонами если и есть разница, то совсем не в пользу баритона» [Флоренский, 2000: 274–275].

С 80-х годов, т.е. с начала эпохи постмодерна, отказ от самоидентификации субъекта (сформулированный как «смерть автора» или иным образом) приводит к модификациям структуры декламации; при этом необходимо отметить, что телеология и стратегия декламации по сути остается той же, хотя и предстает в других формах. Назовем три основные модификации: это, во-первых, иронизация драматического чтения; во-вторых, использование декламационной техники как вида исторической цитации в постфутуристической поэзии, где семантика декламации выступает в роли звучащего интертекста; и наконец, новые техники неиндивидуального чтения, такие как хоровое чтение, наложение чтения, чтение произведений друг друга, «коллективные действия»[3] и т.д.

В начале XXI века картина меняется еще раз, в результате чего декламация, как и предсказывали Тынянов и Гадамер, безусловно, маргинализируется. Это не приводит, однако, к смерти звукового воспроизведения стихотворной речи, которая ориентируется теперь не сколько на *декламацию*, сколько на *саунд*, причем из *саунда* как коммуникативной категории исключаются все выделенные ранее признаки декламации (*целевая адресация*, *интерпретация*, *самовыражение*, *стратегия экспрессивности*), столь значимые для звучащей поэтической речи начала XX века.

Звучащая поэтическая речь в XXI веке, особенно чтение молодых поэтов, связана и с проблемой *остранения как предъявления искусственного*, и с проблемой *множественной субъек-*

[3] См.: *Монастырский А., Панитков Н., Макаревич И., Елагина Е., Ромашко С., Хэнсген С.* (Группа «Коллективные действия»). Поездки за город. Т. 6–11. Вологда, 2009.

тивации (в отличие от самовыражения как конституирования субъекта в XX веке, но и от смерти автора в конце XX века).

Телеологию *остранения* можно рассматривать как общий признак звучащей поэтической речи первой половины — середины XX века и конца XX — начала XXI. Театральное чтение (декламация как подвид драматического чтения) было основным средством остранения на протяжении веков; с одной стороны, подобное остранение в настоящее время воспринимается поэтами как неизбежно «возвышающее», и они стремятся преодолеть подобный пафос; с другой стороны, в звучащей поэтической речи остранение можно рассматривать в связи с предъявлением искусственного, т.е. как истинностную процедуру. И эта задача остается актуальной.

Современные молодые поэты стараются в значительной степени остранять свой голос, избегая тех акцентов и интонаций, которые позволили бы с определенностью конституировать некую субъективность, и нередко подражая искусственному синтезированному голосу в своем чтении.

Принцип остраненности реализуется сегодня и в соединении текста и музыки: что-то одно должно быть искусственным (либо текст, либо музыка), иначе неизбежно воспроизводится семантика традиционной мелодекламации, т.е. перформанс отсылает к историческому *саунду*.

Изменение техники чтения (более «ровная» техника, выявляющая, в частности, изоморфизм и вертикальную организацию текста) отражает стратегию, сходную с отказом от пунктуации и больших букв, — установку на нелинейность восприятия текста. Любопытно, что поэты, читающие до сих пор актерски (драматически), как правило, не отказываются от знаков препинания и больших букв даже в верлибре.

Остраняющий подход мыслится таким образом как современный; при этом *уровень компетенции адресата оценивается как чрезвычайно высокий*, в отличие от стратегии драматического чтения, т.е. текст намеренно не упрощается, а напротив, выстраиваются некие препятствия к линейному или последовательному восприятию текста.

Если вернуться к звучащей поэтической речи с точки зрения антитезы *обращенность vs. целевая адресация*, в звуко-

записи (студийной или домашней) реализуется обращенность стиха; в аудиторном же чтении обращенность часто подменяется целевой адресацией (это загрязняет, как при любом драматическом чтении, чистоту поэтического дискурса[4]). Драматическое (актерское) чтение таким образом сближает поэзию с такими ее маргинальными видами, характеризующимися наличием определенной целевой адресации, как перевод, детские стихи, бардовская поэзия, рекламный стих и т.д.

Для извлечения современного саунда в его наиболее формализованном варианте нами был проведен эксперимент — чтение поэтического текста роботами[5]. В эксперименте для достижения автоматического (и одновременно остраненного) озвучивания поэтических текстов (чтения компьютерным голосом) были использованы программные модели человеческого голоса (речевые движки text-to-speech engines) — шесть женских и три мужских, — созданные специально, чтобы озвучивать письменный текст или читать текст с экрана; эти же движки обычно используются в различных автоответчиках. Для синтезирования голосов использована программа автоматического озвучивания «Govorilka»[6], которая, кроме того, позволяет несколько регулировать скорость речи, высоту голоса, громкость при помощи настроек, поддерживаемых голосовыми движками. Благодаря тому, что в эксперименте использован стандартный продукт, не предназначенный специально для поэтических текстов, оказывается значимым тот факт, что роботы не только не понимают смысла поэтического высказывания, но и вообще не отличают стих от прозы и художественный текст от нехудожественного. Заметим, что точность конвертирования письменного текста в звучащий при этом остается довольно высокой и стих почти не теряет своего семантического объема.

Интересно, что в электронном чтении, особенно небольших текстов, реализуется взаимодополнительность звучаще-

---

[4] См.: *Азарова Н.М.* Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса М., 2012.

[5] См. презентацию «Роботы читают стихи Азаровой (из цикла МАСЕНЬКИЕ)» в разделе «Visual & Digital» на сайте http: //natalia-azarova.com

[6] Автор программы: А. Рязанов ©. http://www.vector-ski.ru/vecs.

го текста и текста на экране: воспринимающий (адресат) не отвлекается на «приемы» чтения и намеренные голосовые модуляции и поэтому имеет возможность слушать звук, не отрываясь от письменного текста.

Чтение искусственным (синтезированным) голосом добивается эффекта остранения, но без возвышающего, приподнимающего или принижающего довеска. Автор не устраняется, но и не фетишизируется. Место интерпретации занимается voice picture (голосовой картиной).

Таким образом, электронный *саунд* — это один из способов горизонтального, а не вертикального остранения. Искусственное предъявляется не как антитеза повседневному, обыденному, а как *средство образования минимального зазора между текстом и воспроизведением*.

Идея чистого (языкового) озвучивания мыслится как предъявление формализованной разности. Конвертированный текст в идеале ничего не теряет, но и *возрастает лишь на величину этой разности (т.е. чистого саунда)*, в то время как при актерской интерпретации (и даже авторском «драматическом» чтении) текст неизбежно теряет, так как привнесение интерпретационного акцента сужает его семантический объем.

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н.М. Конвергенция русских философских и поэтических текстов XX–XXI вв.: Автореф. докт. дис. М., 2010.

Бадью А. Век / Пер. Н. Азаровой и М. Титовой. В печати, 2012.

Белорусец М. После книги // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 2008.

Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Луначарский А.В. Речь на открытии Института живого слова. URL: https://sites.google.com/site/lunacharskyfund/lib/o-massovyh-prazdnestvah/rec-na-otkrytii-instituta-zivogo-slova.

Миллер Ж.-А. Жизнь Лакана, предлагаемая вниманию просвещенной публики / Пер. с фр. А. Черноглазов. М., 2011.

Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002.

Флоренский П.А. Имена. Харьков; М., 2000.

Шпет Г.Г. Философские этюды. М., 1994.

Homo Sonorus: Международная антология саунд-поэзии. Калининград, 2001.

«МУЗЫКА» КАК ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КОДА: К ВОПРОСУ О ЗВУКОВОЙ ТОПИКЕ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ОПИСАНИЯ И ОБЗОР ПЕРВИЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ)

Д. Иоффе
Гент, Бельгия

Мое сообщение о взаимодействии звуков и семантических смыслов московского концептуализма, в частности построено на основе материалов личного общения с некоторыми из основных «фигурантов» музыкальной составляющей этого движения, отчасти на основе многих бесед с одним из центральных деятелей концептуалистской культуры и музыки — Сергеем Ф. Летовым[1]. Здесь сразу стоит оговориться о том, что деятельность Летова естественным образом подпадает под жанровые узлы фри-джаза, пионером которого в России Сергей Федорович является наряду с Ганелиным, Вапировым, Тарасовым и Владимиром Резицким[2]. Концептуалистский подход к звуку и музыке давно и плодотворно исследован[3].

Что такое «концептуальное искусство» и чем западный и международный концептуализм отличается от русского своего извода? Если излагать этот вопрос в самом сжатом виде, то окажется, что чуть ли не центральным аспектом дифференцирования будет отношение «русских концептуалистов» ко всей проблематике текста и к использованию той или иной текстуальности в своих работах или акциях.

Речь здесь также идет о фигуративизации особого (изначально словесного) дискурса, который обретает физически осязаемую плоть художественно-музейного артефакта. Перед

---

[1] См. интернет-публикацию этого в: http://www.letov.ru/interview.html

[2] См. нашу подробную беседу с Вяч. Ганелиным: http://www.netslova.ru/ioffe/ganelin.html

[3] См. такие обзорные общие работы: [Kim-Cohen, 2009; Metzger, Christoph, 2011]. О московском концептуализме см. подробную историческую библиографию, приведенную в нашей недавней работе: [Иоффе, 2012].

нами такое «искусство», которое как бы косвенно описывает вербальные практики посредством своих визуально-акционно-инсталляционных перформативных средств Нового времени. Упомянем здесь также немало распространенную в деятельности московского концептуализма практику, когда в каком-то масштабно-гигантском произведении отчетливо «видятся» и прочитываются какие-то реальные фрагменты человеческой информативной речи, которая как бы символически «проговаривается» в голове у изображаемого всякий раз дегенеративного персонажа. Подобного рода тотальная текстуальность становится примечательнейшей составной частью едва ли не всей системы такого рода сложносочлененных арт-и-фактов.

Техники вербального описания некоторых художественных акций, проводившихся группой «Коллективные Действия» в середине 80-х годов, представляют несомненный интерес для всей рассматриваемой нами «тексто-центричной повестки дня». Здесь имеет место особый тип семиозиса (или «постсемиозиса», по определению Монастырского), служащего пониманию всей художественной практики «Коллективных действий» и особого вида взаимодействия вербального и визуально-перформативного типов «дискурса», в том числе и чисто «поэтического», связанного с деятельностью самого Монастырского.

Речь может идти о двух моментах: об искусстве, которое интенционально строится по законам «текста», и о вербальном «художественном» описании тех актов перформанса, кои происходили в рамках многоплановой деятельности «Коллективных Действий». Очевидцы и участники этих акций могут восприниматься в качестве активных агентов пойэсиса, выводящих сигнификацию всего происходившего действа на новый смысловой и «означиваемый» уровень *восприятия*. Вербальная нарративизация объектов концептуального искусства с помощью дескрипций-рассказов его очевидцев и участников становится, таким образом, основным объектом обсуждения. Пойэсис московских концептуалистов становится по сути особого вида гностическим фронезисом.

Для Летова, как известно из его творчества, всегда было важно медитативное осмысление слов апостола Павла об

«уверенности в невидимом»[4] как варианта квазигностического фронезиса. Ведь «Бог, несотворенный, предвечный (п) Отец, изначально породил свой Нус, Ум, Логос Слова, т.е. *Фронезис* — Разум; а от Фронезиса воспоследовали *Софія* Премудрость и *Динамис* Сил»[5]. Здесь очень важно также отчетливо понимать значимость «коллективного тела» московского концептуализма, всех его прихотливых сочленений и сенсуальных переплетений. Ни одна «идея» и ни одна значимая мос. конц. акция не возможна без осознания именно некоей особой надличностной общности эзотерически близких соучастников-коллаборантов. Эта тенденция продолжается и в более младшем (мед.герменевтическом) изводе московского концептуализма, чья эстетика во многом тоже отсылает к постгностическому *фронезису* (в данном случае Древнего Египта). Речь идет об *ум*ном понятии Н*омы*, некоего «круга мы-людей», персонажей, «описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик»[6]. Нома восходит к понятийности «Ном», т.е. к последовательности органов расчлененного тела беззвучного Озириса, дававших далее некое обозначение территориальным единицам Древнего Египта, в каждом из которых была сокрыта какая-то часть *Со-мы* Озириса. Концентрированно-концептуальная кооптированно-коптская «коллективность телесного» и здесь оказывается весьма значима.

Справедливо было бы заключить, что практически каждый перформанс группы «Коллективные Действия», включая и чисто музыкальные акции, о которых ниже, всегда наделяется своим вербально-описательным эквивалентом, помимо собственно самой физики развертывания пространственной акции.

Описание художественного действия входит в первичный генезис разрабатывающейся акции, и сама эта деятельность до известного предела как бы выстраивается по законам повествовательного знакового текста. Если вести разговор о чисто литературных влияниях, лежавших в основе творчества

---

[4] См. прим. 1.

[5] См.: Киссель, 1989: 123.

[6] П. Пепперштейн: http://azbuka.gif.ru/alfabet/n/noma...

«Коллективных Действий», то первое, что приходит на ум, — абсурдистская традиция, ведущая свою линию от дадаистской театральности напрямую к русскому (не вполне полноценно воплотившемуся) театру обэриутов, а также к особой перформативности акций Беккета и Ионеско.

Уникального рода сценарность, лежавшая в основе концептуальной прагматики едва ли не всех «постановок» группы «Коллективные Действия», актуализировала, в духе развивавшегося тогда литературного рецепционизма, вопрос результирующей реакции своего потенциального зрителя: отсутствующего или же, по счастию, находящегося рядом с самими играющими актантами. Изначальная активность «Коллективных Действий» непредставима без фигуры отстраненного незримого наблюдателя, того, кто в дальнейшем может дать адекватное вербальное описание акции, развернувшейся у него перед глазами. Особого рода логоцентрическая «текстуальность» московского концептуализма выводит на передний план комплекс вопросов, связанных с текстуальным построением тех или иных сфер традиционных видов искусства. В частности, как нам представляется, и музыка московского концептуализма строилась во многом по семиотическим законам кодовой текстуальности, рассчитанной на особую модальность отношений автора и его внимательного реципиента.

Особую потенциальную завязь-связь с «музыкой звуков» московского концептуализма представляет собой также и радикальная саунд-поэзия[7] (включая и «жестовую» ее составляющую, очень хорошо известную по ейскому концептуализму Ры Никоновой и Сергея Сигея)[8]. Вместе с тем, как проникновенно замечает Дик Хиггинс, «музыка обычно есть презентация или активизация пространства и времени посредством распространения звука»[9], тогда как у саунд-поэзии несколько иные задачи и, самое главное, — средства. Однако традиции

[7] О саунд-поэзии в западном контексте см. такие публикации, как: Donguy, 2007; Fontana, 2003; Poésies sonores, 1992; Simultanéisme, 1987; Ruppenthal and Wendt, 1978; Wendt, 1993; Chopin, 1979; Futura, 1978.

[8] Об этом в контексте влияния исторического авангарда см. ценную диссертацию Шарлотты Греве: Greve, 2004.

[9] См.: Higgins http.

саунд-поэзии восходят к глубинным корням русского авангарда, как убедительно показывает Сергей Сигей[10]. И этот «авангардный базис» тотального экспериментирования с материалом и сближает Poésies sonores с московским концептуализмом, также эксплицитно ведущим свой исторический путь от русского авангарда (в особенности Малевича и Татлина). В развитие этой же темы, как указывает Сергей Бирюков, в 20-е годах Александр Туфанов исследует функции фонем и занимается разработкой концептуалогии так называемой «фонической музыки». Развивая свои фонические эксперименты, Туфанов далее говорит о том, что и современных поэтов вполне можно «именовать композиторами»[11]. (Как указывает Бирюков, к сожалению, обнаруженные недавно валики с записью чтения Туфанова оказалось невозможно полностью восстановить.)[12]. Отдельным блоком интертекстуальности в данном контексте может выступать «петербургская тема» концептуальных экспериментов со звуком культуры, которая связана с Сергеем Курехиным, с одной стороны, и с Юрием Ханоном, с другой. Сергей Курехин совместно с Джоном Кейджем (международным чемпионом звучащей тишины)[13] устроил перформанс «Музыки воды» («Водной симфонии»). Сохранились детальные описания участников этого проекта, которые, будучи (в силу разных причин) малоизданы на бумаге, стоит привести здесь полностью. Сергей (Африка) Бугаев сообщает: «Это был прекраснейший день. Мы вышли из концертного зала на Невском проспекте. Мы шли по каналу Грибоедова. На площади Мира мы сели на трамвай и проехали одну остановку. Мы шли по каналу, вода нас окружала. Мы вошли в один из ленинградских дворов, где обнаружили склад медицинских колбочек. Мы взяли с собой одну из бутылей». Александр Кан продолжает нарратив кейджевской встречи: «Пока мы шли по Фонтанке, после Калинкина моста, где начинаются довольно грязные дворы с помойками, в одном из таких дворов, вдруг, Африка в

[10] См.: Сигей http.
[11] См.: Туфанов, 2012.
[12] См.: Бирюков, http.
[13] См. об этом, например, в: Porzio, 1995.

каком-то хламе своим орлиным взором усматривает огромную бутыль. Не какую-нибудь трехлитровую банку, а редкую такой специальной формы стеклянную бутыль, которые еще можно было найти годах в 1950-х, когда интеллигенция выезжала из центра города в отдельные квартиры на окраинах. Постольку поскольку эта бутыль была найдена, у нас по дороге возникла мысль, что нечто с нею можно сделать, что мы и стали обсуждать. Кейдж не принимал участие в беседе, он шел спокойно, по-буддийски созерцательно». Великий культуртрегер петербургской арт-сцены Тимур Новиков дает свое описание существа дела: «Кейдж так приятно улыбался. Я много читал о Чань-буддизме, любовь к которому была привита в России с помощью Завадской и других авторов, а, конечно же, не под влиянием Джона Кейджа и Судзуки, который основал европейское американское увлечение Дзен-буддизмом. Это были разные традиции, но все равно эта любовь к Чань-буддизму сразу же вспыхнула во мне, когда я увидел явно просветленную улыбку Джона Кейджа. И, конечно же, его такое милое: 'Хай', его такой приятный-приятный метод изложения текста, хотя я тогда довольно плохо понимал по-английски, но совершенно не нужно было понимать то, что он говорит. Человек мог чувствовать, как будто это некий обмен информации на несловесном уровне. Однако этот обмен информацией материализовался в нашей акции. Которая позднее была названа 'Водная симфония'». Русскую тему Кейджа завершает главный участник акции — Сергей Курехин: «…Я говорю, надо срочно какую-нибудь акцию, иначе все это будет просто *встречей*, иначе это все не войдет в анналы. Я придумал как бы такое братание российского и американского авангарда. Два символа соединяются: квадрат, русский авангард в лице квадрата, и вода, почему-то я подумал, что это должно быть символом Кейджа. Кейдж как собственно носитель американского авангарда, сам есть символ. И потом я какую-то акцию сделал: мы ходили вокруг с водой, Африка принес какие-то бутылки из-под водки, туда наливал воду. Водка это символ русской духовности. Кейдж хохотал как ребенок, ему так нравилось. Ходили вокруг квадрата, поливали друг друга водой. А квадрат Африка нашел,

он как раз был помешан на Малевиче, полмастерской у него, по-моему, забито было черными квадратами»[14].

Другим важным полюсом возможной концептуальной переклички сонористической составляющей московского концептуализма может являться уникальная фигура Юрия Ханина-Ханона (настоящее имя Юрий Феликсович Соловьев-Савояров)[15]. Из его наиболее характерных в данной связи работ стоит отметить, в частности, «Смутные пьесы неясного происхождения» (1990, смутная сюита для фортепиано), «Удовлетворительные пьесы» (1994, «Pieces Saties-faisantes»), «24 упражнения по Слабости» (для желающих углубиться), «50 этюдов для упавшего фортепиано» (для упавшего фортепиано), «Окостеневшие прелюдии» (1998, четырехчасовое время для фортепиано) и др.

Как сообщается в различных доступных источниках, начиная с конца двухтысячных годов Юрий Ханон полностью уходит в некий «реверсивный метод творчества», когда «одна партитура пишется вперед, а другая — назад, к своему полному уничтожению»[16]. По всей видимости, ведя свою работу таким образом, композитор предполагает как бы полностью уничтожить свои ранее созданные сочинения (в том числе и не изданные).

В печати особо известно абсурдно-яркое звуковое представление Юрия Ханона «Музыка Собак», проходившее в Москве на премьерном показе кинофильма «Дни затмения» (фильм режиссера Александра Сокурова, снятый в 1988 году по сценарию Юрия Арабова). Как замечают многие критики, своей принципиальной задачей Ханон полагал как бы не само *искусство* per se, а некоего рода идеодоктрину или симбиотическую систему, «жестко воплощаемую посредством того искусства, которым он занимается в данный момент, будь то живопись, музыка, литература или прямое изложение некоей философии». Именно поэтому, как указывают критики,

---

[14] См.: Джон Кейдж, http.

[15] См. о нем: Абраменко, 1998; Шевченко, 1991. Немаловажно, что некоторые тексты Ханона публиковались в полу-самиздатовском журнале «Место печати» Николая Шептулина, близкого к младшему (медгерменевтическому) поколению московских концептуалистов.

[16] См.: Макаров, 2011.

Юрий Ханон часто определяет свою профессию не термином «композитор», но скорее видит себя как «каноник»[17] (т.е. особый отшельничающий хермит-телемит, монах-законник правил).

Отметим, что в качестве характерной аннотации к своему первому (и, кажется, чуть ли не единственному) большому диску, вышедшему на одном из крупнейших западных лейблов[18], Ханон пишет буквально следующее: «На диске мы имеем возможность лицезреть три сочинения, весьма различных по звуку и задачам. "Пять мельчайших оргазмов" (1986) — сочинение, написанное как прямой отклик на 'Поэму экстаза' Скрябина. При всей парадоксальности такого сопоставления, сквозь него ясно просвечивает идея. "Некий концерт" для фортепиано с оркестром (1987) — написан в жанре *лживого концерта*, концерта-обманки, когда лучшие ожидания слушателя всякий раз оборачиваются полнейшей пустотой. Тема обмана и фальсификации в разных формах вообще характерна для сочинений этого автора. "Средняя Симфония" (1990) в шести частях с текстом того же автора — это крупное и крайне сомнительное сочинение. Оно завершается огромным *каноном* Ханона, в котором три певца поют друг за другом один и тот же текст, запаздывая на 81 такт. Текст — до предела задумчивый и в силу этого достигает высоты окончательного абсурда, по замыслу Автора он предназначен постепенно перевернуть все впечатление от симфонии, а также и всей вашей жизни»[19].

Все вышеуказанные направления истории культуры и звуко-музыки, к которым могут быть при желании добавле-

[17] См.: http://www.people.su/117219

[18] Как сообщает русская Википедия, в 1992 году английской звукозаписывающей фирмой «Olympia» был выпущен компакт-диск, составленный из трех симфонических произведений Ханона: «Пять мельчайших оргазмов», «Некий концерт» для фортепиано с оркестром и «Средняя Симфония».

[19] См. аннотацию на диске: Yuri Khanin (b. 1965), Five Smallest Orgasms, Op. 29; A Certain Concerto for Piano and Orchestra, Op. 31; Middle Symphony, Op. 40. Total playing time 63: 49. The St Petersburg Chamber Orchestra, Ravil Martynov Conductor. Olympia, 1992, OCD 284.

ны французская традиция «конкретной музыки» (Musique concrète, начатая Пьером Шеффером в конце сороковых годов) и синтетический перформанс неодадаистской нойз-музыки арт-группы «Флуксус» (помимо «природного литовца» Юргиса Мачюнаса с периодическим участием Йоко Оно и Ла Монта Янга) и формируют ad hoc тот виртуальный контекст, в котором (с)варилось культурное сознание московского концептуализма в аспекте их звуковых экспериментов, о которых идет речь ниже.

В своей опубликованной в 1985 году в самиздате работе «Аудиальный перформанс *Коллективных действий*» Сергей Летов наметил основные моменты рецепции концептуально-звуковой культуры этого направления[20].

В этой относительно малоизвестной работе Летов отмечает, что вследствие различных причин исторически сложилось положение, благодаря которому посетители акций «Коллективных Действий», как и читатели «томов», в основном, принадлежат к людям, занимающимся визуально-вербальной художественно-эстетической деятельностью. И в связи с этим самосознание «КД» и посетителей их акций занято преимущественно различными смысловыми аспектами художественной топики: «пространствами риска», локационными передвижениями, «местами силы», «полосами различания» и «неразличания», «остановками», «расстояниями» и т.д.

Как Летов справедливо отмечает, согласно традиции принято, что музыка представляет собой некое особого рода *организованное сочетание звука и тишины*. Как звук, так и тишина имеют принципиально *измеримую* численную природу, причем звук, как указывает Летов, обладает, в общем случае, четырьмя численными параметрами — высотой, громкостью, тембром, длительностью, тишина же — лишь одним, *длительностью*. Музыка, согласно Летову-пифагорейцу, вообще носит принципиально исчислимо-численный характер(как указывает Летов — «умный», и в то же время «физиологический»).

[20] См. интернет-публикацию этого текста в: http://www.letov.ru/conceptualism/audio-performance_KD.html

Отличительной особенностью музыки, как обдуманно указывает Летов, является специфическое сочетание непосредственного ее восприятия и глубинного эзотеризма, коренящегося в необходимости обладать способностью к концентрации на каком-то невербальном плане. Как полагает Летов, здесь очень важно, что музыка по своей природной сути оказывается принципиально не миметична (т.е. отчасти асемиотична) и как бы слабо нарративна.

В акциях «КД» начала 80-х аудиальная сторона, как отмечает Летов, представляет собой наиболее натружено-*нагруженный* канал перформанса, что имело место часто втайне от зрителей-слушателей (как, например, в акции «Партитура»).

Как можно понять, изучая материалы Сергея Летова, практически все акции «КД» середины восьмидесятых оказываются принципиально *звуковыми*, причем для создания пространственно-временного континуума использован практически весь спектр звукового материала, применяемый в современной музыке: так называемая «конкретная музыка» (= *магнитофонные записи немузыкальных звуков*), электронная музыка, акустическая камерная музыка, минимализм, рок-музыка, речевая фонация и, так сказать, «нулевая музыка» тишины. Общая длительность фонограмм, скажем, 3-го тома составляет свыше десяти часов непрерывного звучания.

Как отмечает Летов, одним из наиболее интересных технических приемов «КД» является включение в музыкальную структуру акции акта фонации посетителя-слушателя (т.е. все обсуждения и репортажи). При этом исполнителем становится спонтанно самозвучащий слушатель. Как сообщает Сергей Летов, квартирные акции «КД», за исключением акции «Юпитер», представляют собой разнообразное *провоцирование* слушателей на суггестивный акт фонации, причем в этой провокативной части фонация представляется слушателям как бы во многом *затрудненной*, осложненной, в то время как вербальный план фонации носит по факту *отчужденный* характер и как бы феноменологически *снимается.*

Можно заметить вслед за Летовым, что в целом структура каждой из этих акций приближается к принципу «сонатной формы с противопоставлением в экспозиции тоники

и доминанты»[21]. Как сообщает Летов, в первой части акции фонограмма раскрывается «речевой фонацией “активных” участников, во второй части речевая фонация “пассивных” участников/зрителей превращается в зафиксированную фонограмму»[22]. Очевидно, что наиболее распространенной музыкальной формой и, шире, средой для акций «КД» является звуковой коллаж.

Можно суммировать, как это делает Сергей Летов, что в своих акциях КД используют по сути «четыре звуковых кода»: шумы, конкретные звуки, речь, музыкальные звуки; четыре типа акустического поведения человека: шум/ругательства/вежливая речь/свист. Сложное сопоставление различных кодов, как проницательно указывает музыкант, создает некую семиотическую иллюзию сообщения. Важно, что неотъемлемой частью перформансов КД является их комментирование автором с использованием «сакрального метаязыка», образованного по аналогии с математическим, физическим и военным метаязыком, как это называет Летов: «“пустое действие”», «поле ожидания — пустое и напряженное», «истинность действия», «ложное событие в зоне различения», «пустота реального поля смыкается с пустым полем ожидания», «внедемонстрационный элемент», «психическое поле», «зрительное поле», «линия восприятия», «полоса неразличения» и т.д.…»[23]

Летов говорит о *Гомологии подобий* исполнения перформанса совмещения кодов и построения особого языка описания, которое как бы создает «иллюзию их неформальной связи»[24]. Вероятно, этому же служит и особый культурный комментарий, приложимый также к практически чему угодно за пределами акции. Вместе с тем, как отмечает Летов, комментирование служит ряду добавочных целей, например, таких, как провоцирование посетителей на акт речевой фонации в виде своего собственного комментария происходящего.

Можно привести три наиболее характерные звуковые акции «Коллективных действий» их «классического» периода.

---

[21] *Летов С.* Аудиальный перформанс *Коллективных действий*.

[22] Там же.

[23] Там же.

[24] Там же.

Центральной в данном аспекте может стать акция «Партитура: Звуковые перспективы речевого пространства»[25]. Согласно имеющейся информации, акция проводилась в квартире Монастырского в 1984 году. Экспозиционный ряд акции состоял из четырех черных щитов разных размеров, прибитых к стенам гвоздями, обмотанными в виде конусов белыми веревками[26].

Согласно описанию, представленному Сергеем Летовым, зрителям были розданы восемь экземпляров текста «Партитуры», каждый из которых представлял собой стопку из семи фотокопий названного текста, напечатанных выворотку (белые буквы на черном фоне) и наклеенных на картон. Зрителям было предложено ознакомиться с текстом «Партитуры». Так как во время чтения демонстрировался слайдовый ряд и свет в комнате не горел, каждому зрителю был вручен фонарь, с помощью которого можно было читать текст[27].

Как указывает доступная нам наррация, как только был погашен свет и зрители начали читать текст «Партитуры», стоящий рядом с экраном Монастырский и сидящий в кресле Ромашко включили плеер-вокмен и, слушая через наушники фонограмму, произносили вслух отмеченные орфографические знаки: точки и тире. Кроме того, на протяжении этих 15-ти минут С. Летов с помощью электронных звукомодуляторов производил звуковые манипуляции с «Музыкальной капельницей», представляющей собой записанную «восьмеркой» полуторaминутную минимальную ритмическую структуру[28].

Концептуальная традиция «музыки молчания», которая, делая предметом музыкального изображения «немузыкальные» события (шумы, скрипы, чихания и т.п. в зале, где происходит слушание такой музыки), была тесно связана с так называемой *конкретной музыкой*, выстраивающей из этих «немузыкальных» событий художественные композиционные ряды.

Далее, как указывает Андрей Монастырский, возникает традиция «музыки-лекции» или «музыки-текста». Основная

[25] См. описание в: http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-41.html
[26] Там же.
[27] См. там же.
[28] Там же.

масса этой «текстовой» музыки оказывается как бы убрана «вовнутрь»[29], тогда как «наружу», т.е. в звуковое пространство она, как в свою очередь сообщает Летов, выходила только неким *пунктиром*, орфографическими знаками (точки и тире) этой «музыки-текста» и также небольшим речевым куском, произнесенным Монастырским вслух и связанным всякий раз с каким-то конкретным квазиабсурдным действием.

Это в общих чертах связано с вопросом комплексного эстетического понимания и рефлексии, артикулированной через разговор зрителей друг с другом. Именно этот аспект непременно сопровождает любую концептуальную музыку (и «музыку молчания» и «музыку-текст»). В целом, насколько можно судить из описания, фонограмма акции «Партитуры» представляет собой совершенно автономное аудио-музыкальное произведение. Главные модуляции линий «музыки молчания», — в звуковом выражении — состоят из реплик зрителей, скрипа стульев, разговоров устроителей и слушателей, кашель и т.п., которые можно слышать на всем протяжении фонограммы — и во время произнесения точек и тире «Партитуры»[30].

Дополнительная линия проекции состоит в определенной направленности возникающих разговоров, например между Сорокиным и Кабаковым, находящимися по сути «снаружи» ситуации во время записи фонограммы (самой акции), и между находящимися «внутри» ситуации Монастырским и Ромашко, положение которых — «снаружи» и «внутри» — меняется на фонограмме[31].

Согласованность всех магистральных линий акции с «мерцающей» летовской электронной сонористикой осуществляется в точке фонового минимализма — так называемой «капельницы», которая в своем звуковом выражении создает эффект особой автономности аудиомузыкальной фонограммы «Партитура», по сути определяя акцию как *САМ* процесс записи этой собственно конкретной фонограммы.

---

[29] См. Монастырский.
[30] См. там же.
[31] См. там же.

Акция «Музыка Внутри и Снаружи»

Как сообщает Сергей Летов, в течение нескольких месяцев 1984 года у Монастырского постепенно сложилось содержание фонограммы, которую он уже мыслил не как акцию, а скорее как запись музыкальной пьесы, которую может послушать как бы любой желающий[32]. Единственные два условия, координирующие медитативное прослушивание фонограммы, — это то, что ее нужно по идее слушать с 11 часов вечера до половины двенадцатого и только в определенном конкретном месте, где и будет производиться собственно сама запись. Эта запись должна состоять, прежде всего, из рандомальных шумов проезжающих трамваев. (Включается магнитофон и записываются с одиннадцати до половины двенадцатого все проезжающие за это время мимо трамваи.) Дополнительно во время записи используются некоторые музыкальные профессиональные инструменты, которые иногда будут звучать на том или ином расстоянии от магнитофона. Особенно различимы тут валторна и гобой, из которых будет извлекать звуки сам Сергей Ф. Летов[33].

Этот прием заключается в том, что Летов вступает со своим духовым инструментом в то время, когда трамвай проезжает мимо магнитофона, и держит звук еще минуту-полторы спустя после того, как трамвай уже проехал. В «Музыке центра» вместо трамваев должен был проезжать поезд. Таким образом, на фонограмме отображаются своего рода звуковые *следы*, хвосты — транспортный шум → трансформируется в некий особый музыкально-тонированный звук.) Кроме того, в акции «Музыка Внутри и Снаружи» используется конкретный барабан, буддийская ритуальная раковина Николая Паниткова, пара различных колокольчиков, дребезжание будильника, китайская губная гармошка и иногда различная голосовая сонористика.)

Но вместе с тем, этого всего должно быть на фонограмме не очень много, ибо основное ее содержание — это собственно звук случайно проезжающих трамваев, а изощренные *му-*

[32] См. описание акции в: http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-31.html

[33] См. там же.

зыкальные элементы лишь иногда проступают, скорее где-то *вдали*, немым отзвуком сочленений. Таким образом, согласно Летову и Монастырскому, и создается собственно вся имеющаяся фонограмма «Музыки внутри и снаружи». Визуальное внимание «слушателя» фонограммы, вероятно, нужно направить на проезжающие трамваи, на их ожидание, маниакальное слежение за их проездом и т.д. Здесь, как указывают участники и устроители акции, могут возникнуть интересные перекрещения и совпадения *фонограммных* трамваев с *реальными* трамваями, непосредственно по ходу пьесы проезжающими в момент собственно прослушивания.

Акция «Выстрел»

Один из принципиальных организаторов акции Выстрел[34] (Георгий Кизевальтер) сопровождал группу зрителей из Москвы к месту действия — Киевогорскому полю, до которого нужно было добираться на электричке, а затем на автобусе. От автобусной остановки поле находится в 15 минутах ходьбы. Согласно доступному описанию, сойдя с автобуса, Кизевальтер включил магнитофон, и путь зрителей от остановки до поля сопровождался фонограммой, представляющей собой чередующиеся звуки свистка (верхняя часть от продольной флейты) и самодельной трубы, сделанной из ствола гигантского трубочника, которая издает звуки низкого регистра. Звуковая ткань фонограммы напоминала перекличку гудков парохода и свистков электрички. Зрители были приведены в поле, к полощущемуся на ветру фиолетовому занавесу, условно отделявшему *позицию зрителей* от вспаханного участка поля, на котором должно было происходить *действие*. Между занавесом и пашней была узкая полоса поля, покрытая невысокой травой, на которую Кизевальтер и поставил выключенный магнитофон, перевернув в нем кассету на другую сторону. Фонограмма на другой стороне кассеты представляла собой 45-минутную запись звуков резких электрических звонков различной длительности, записанных с различными интервалами. Конец фонограммы представлял собой пятими-

[34] См. Акция Выстрел (http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-32.html

нутную документальную запись довольно громкого и одновременного пения нескольких птиц.

Поставив выключенный магнитофон перед зрителями (по ту сторону занавеса), Кизевальтер направляется на вспаханное поле и занимает позицию рядом с лежащим в яме и невидимым для зрителей Летовым — направо и в глубину от зрителей на расстоянии 60 метров. Затем Монастырский, находящийся среди зрителей, выходит на поле и вертикально расставляет на нем пластмассовые трубки и пять загадочных красных мешков, наполненных пшеном и укрепленных на верхних концах длинных палок[35].

Далее, как указывает описание действия, Монастырский подходит к заранее выкопанной яме, в которой лежал Сергей Летов, находившийся там до прихода публики на поле. Обе эти ямы были как бы боковыми границами участка поля, на котором происходило вышеописанное действие. Монастырский свистнул в свисток и дождался ответного сигнала от Летова, последовавшего через 15 секунд после свистка Монастырского. Причем, как сообщает описание акции, для зрителей присутствие Летова на поле в этот момент по сути раскрыто не было, так как ответный сигнал был скрыт Кизевальтером, стоящим рядом с ямой Летова: он поднес ко рту гобой, и, хотя вместо него звук извлек невидимый зрителям Летов, для них источником звука явился конечно же сам Кизевальтер. После ответного сигнала Монастырский уже и сам лег в яму, исчезнув таким образом из поля видимости так называемых «зрителей».

После завершения визуального ряда акции на пустом поле в течение 45 минут исполнялась музыкальная пьеса «Звуковой треугольник», двумя вершинами которого были невидимые для слушателей (в которых превратились зрители) Летов и Монастырский, лежащие в ямах слева и справа от зрителей на вспаханном поле, а третьей — магнитофон с фонограммой звонков, стоящий перед зрителями на краю пашни. Музыкальная композиция заканчивалась пятиминутным соло магнитофона, воспроизводящего документальную запись случайного пения птиц.

---

[35] См. там же.

Нулевая музыка («Описание действия»)

К поясу Николая Паниткова, стоящего на краю заснеженного поля и спиной к лесу, были привязаны две веревки — вправо и влево от него, размотанные первоначально на 75 метров каждая[36]. Как сообщает описание акции, в течение 15 минут, то входя в боковые секторы поля зрения Николая Паниткова, то выходя из них, Сергей Ромашко (слева) и Монастырский (справа) двигались по полю вперед и назад, согласуя свое нахождение в поле видимости. Таким образом, создавалось постоянное, по типу раскачивающегося маятника, воздействие на краевое визуальное восприятие и периферийное внимание в боковых областях поля зрения Паниткова[37]. Как подчеркивает Монастырский, задача Николая Паниткова состояла в том, чтобы на протяжении всей акции, не поворачивая ни головы, ни глаз, стараться смотреть прямо перед собой на дальний конец поля и записывать на висящий на его груди магнитофон впечатления от своих переживаний *пустого белого пространства* перед ним.

Как сообщает описание акции, по истечении 15 минут Монастырский с помощью свистка дает хитрый сигнал, по которому он и Ромашко как бы тихо уходят из поля видимости Паниткова в сторону леса, разматывая свои веревки на всю их длину (100 метров каждая), они накинули на себя белые балахоны и, совершая по заснеженному полю перед Панитковым движения по полуокружности, поменялись местами, вновь концептуально выйдя из его поля зрения[38].

Фонограмма, как сообщает сайт Летова, представляла собой запись звука ритмичного п(р)остукивания (ладонью по груди), на этот звук время от времени накладывался постепенно усиливающийся и затем затухающий дребезжаще-вибрирующий звук одного низкого тона китайской резонирующей губной гармошки. Эта часть фонограммы длилась 4 минуты, затем, после пятисекундной паузы, возник значительно более громкий звук жужжания (запись жужжания

[36] См. детальное описание на сайте Сергея Летова: http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-34.html

[37] См. там же.

[38] Там же.

электрической бритвы, очень близко поднесенной к микрофону). На этот звук — через 30 секунд — наложился громкий непрерывный звук электрического дверного звонка, причем он продолжал еще звенеть в течение минуты после того, как исчез звук жужжания[39].

Изображение Ромба

Из описания акции следует, что приехавшие «зрители» были приведены на край земляного поля, с которого слышались звуки, производимые на фонирующем магнитофоне Сергея Ромашко, сидящим на стуле спиной к зрителям на расстоянии 100 метров от края поля. Спустя две минуты после того, как зрители встали на зрительское место, слева из леса появился Николай Панитков с немалым баулом в руке. Подойдя к Ромашко, он вынул из баула совершенно белый халат и накинул его ему на плечи. Продолжая движение вправо на этом же расстоянии от зрителей (100 метров) и параллельно краю поля, Панитков выстроил ряд из 11 картонных контуров белых условных зайцев (50 сантиметров в высоту каждый)[40].

Следующий ряд (ближе к зрителям и несколько короче предыдущего) был сделан им из четырех воткнутых в землю алюминиевых шестов высотой 2,5 метра, на верхушках которых были прикреплены фиолетовые ленты. Следующим за этим были два ряда кучек тлеющих сухих листьев, которые поджигались Панитковым по мере их выстраивания на поле. За ними, еще ближе к публике и еще короче предыдущих, следовал ряд из 12 алюминиевых колышков 20 сантиметров высотой. Таким образом, Панитков все время по ходу пьесы как бы неминуемо приближался к «зрителям»[41].

Предпоследний ряд был сделан из высыпанной на землю полосы белого непонятного порошка. Завершала ряды веревочная невысокая загородка длиной примерно 10 метров, установленная на расстоянии 5 метров от «зрителей». После выстраивания рядов Панитков подошел к зрителям и раздал конверты с вложенными в них бумажными контурами бе-

[39] См. там же.

[40] См. описание акции на сайте Сергея Летова: http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-30.html

[41] См. там же.

лых условных зайцев. В то время как происходило описанное действие, на дальнем плане, за рядами, находился настоящий Андрей Монастырский, появившийся справа из леса сразу после того, как Панитковым был выстроен первый ряд из зайцев. Он расстелил в центре поля напротив зрителей (на расстоянии метров 130 от них) за линией условных зайцев фиолетовую квадратную тряпку с белой полосой по краю и собирал на протяжении всей акции в эту тряпку мусор с поля (камни, осколки стекла, палочки, сухую жухлую траву и т.д.)[42].

Одновременно с началом раздачи зрителям конвертов А. Монастырский связал тряпку с мусором в узел, закинул его на плечо и удалился в противоположном от зрителей направлении. На поле некоторое время еще сохранялась любовно выстроенная картина всамделишного ромба, настоящими вершинами которого являлись сидящий на стуле и продолжающий извлекать из магнитофона некие звуки Сергей Ромашко (запад), крайний «заяц» (восток), удаляющаяся фигура Монастырского (север) и, далее, зрители (юг)[43].

Как несложно будет заметить, вся звукомузыкальная деятельность московского концептуализма (с Сергеем Летовым как ее профессиональным центром) весьма естественно вписывается в контекст разговора о так называемой «музыке абсурда»[44]. Здесь небезынтересно указать, что, как в свое время подметил Владимир В. Фещенко, само зарождение термина «абсурд» отчасти связано с музыкальным контекстом[45]. Понятие это происходит из контаминации латинских слов absonus («какофонический») и surdus («глухой»). Как указывает исследователь, согласно другим реконструкциям, образцом для латинского слова *absurdus* послужило греческое *ap-odos* «нескладный, негармоничный». Таким образом,

---

[42] См. там же.

[43] См. там же.

[44] Что является важной традицией западного авангарда и, в частности, помимо Джона Кейджа имеет прямое отношение к Сэмюэлю Беккету [см.: Grant]. Мы благодарны Дмитрию В. Токареву (Пушкинский Дом, РАН) за привлечение нашего внимания к Беккету в этой связи.

[45] См.: Фещенко, 2006.

первоначально *абсурд* выступает как некая над-эстетическая категория, при этом относящаяся одновременно и к «области музыки и акустики», обладая семантикой «неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного (совсем неслышимого) звучания»[46]. Как отмечает Фещенко, лишь позднее ab+surdus стало означать «относящийся к такому предмету и к такому человеку, которые обозначаются как surdus», иначе — «выпавшие из гармонии между свойствами мира и их восприятием человеком»[47]. Как представляется исследователю, собственно чисто-музыкальные корни этой смысловой этимологии теряют в дальнейшем свою релевантность. Вместе с тем, развитие современной музыки и теории музыкальных идей в двадцатом веке de facto по-новому актуализируют исторические представления об «абсурдных звучаниях».

Проводя мост между русским авангардом и концептуализмом, можно, вслед за В.В. Фещенко, вспомнить, что в тезисах к докладу брата Якова Друскина — Михаила Друскина под заголовком «Звучащее вещество»[48] имеется чуть ли не открытый призыв к плодотворно-лабораторному аналитическому постижению самой невероятной *природы звука*. Друскин по-видимому хотел бы вычленить из всего природного и художественного материала некую особую звуковую ипостасную особенность, проанализировать ее под углом «чистого восприятия». Ученым постулируются следующие законы: «а) звук невесом, неосязаем, невиден, — т.е. как бы бесплотен (даже не издаваемый, он невероятно слышен: ‘оглушительная тишина’). б) звук по временной природе своей беспредельно беспредметен (звук не есть *вещь*, но *процесс*, бытуя не эргоном но энергейей). Звуковой поток представляет собой не сумму определенно размеченных размагниченных предметов, но текучий процесс изменения коры самого вещества. Ибо в нем — в звуке по сути нет разобщенности отдельных мигов звучания. Звук ныряет во времени: то пропадает, то снова по-

[46] Там же: 124.

[47] Там же.

[48] См. первопубликацию в: «Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа», публ. Г. Демосфеновой в: Терентьевский сборник. № 1. М.: Гилея, 1996. С. 125.

является, то накопляется, то ослабевает)»[49]. Предметно-теоретический разговор о музыкальном веществе абстракции был в 20-х годах в России одним из наиболее плодотворных[50].

Можно заключить, что «невесомость, бесплотность, беспредметность» сочетают в себе особые свойства звука-как-такового, которые так привлекают не только «чинарей» из первого русского авангарда, но и московских концептуалистов группы «Коллективные Действия». Как подмечает в своей работе о «чинарской музыке» В. Фещенко, из всех единиц человеческого восприятия музыка отвечает стремлению русских авангардистов к «распредмечиванию реальности» посредством некоей особой сонористики, как у Введенского: *Мы немного в один миг / охватываем оком. / И только один звук / ощущает наш нищий слух*[51]. Как справедливо подчеркивает московский исследователь, именно *слух* предстает как весьма удобный канал постижения чаемого знания, во многих своих аспектах превосходя другие органы чувств, такие как зрение, вкус, осязание и обоняние.

В свете всего вышесказанного было бы вполне закономерно заключить, что звуковая ипостась московского концептуализма являлась и является одной из центральных осей всей его многомерной мультимедиальной деятельности. Вербальное наполнение многих акций должно рассматриваться в тесной связи со звуковой проекцией, задумывающейся как необходимая производная всей созидаемой концептуалистской эстетики. (Анти)музыку московского концептуализма можно довольно логично вписать в сонм соположных с этим авангардных традиций XX века — с такими принципиальными вехами, как французская «конкретная музыка», Джон Кейдж, «Флуксус», «саунд-поэзия» и «симультанизм», но прежде всего — с первыми опытами русского исторического авангарда, в особенности с Александром Туфановым и затем Михаилом Друскиным и малоизведанной «чинарской музыкой абсурда».

---

[49] Фещенко, 2006: 132.
[50] См.: Асафьев 1923.
[51] См.: Фещенко 2005.

ЛИТЕРАТУРА

Абраменко О. Хановическое лицо Александра Скрябина // Час пик. 1998. 21 янв.

Асафьев Б.В. Процесс оформления звучащего вещества // De Musica / под ред. И. Глебова. Пг., 1923.

Бирюков С. О Саунд-поэзии // Черновик. URL: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=7&leng=ru

Джон Кейдж в Петербурге // URL: http://www.newacademy.spb.ru/keij/keij.html

Иоффе Д. Проблема экфразиса и синестетизма в московском художественном концептуализме // Образ и слово: Экфразис в русской и европейской литературе. М., 2012.

Киссель М. Из истории философского наследия древнего Средиземноморья. М., 1989. Т. 1.

Макаров О. Интервью: Юрий Ханон: «Не современная Не музыка» // Современная музыка. М., 2011. № 1.

Монастырский А. Вместо музыки // URL: http://conceptualism.letov.ru/Andrei-Monastyrski-Vmesto-muzyki.html

Сигей С. Правильный способ хлопанья дверью // Электронный музей лингво-акустической среды "GLUKHOMANIA.RU". URL: http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=15...

Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. С портр. работы худ. И. Нефедова, Salamandra P.V.V., 2012. Факсимильное изд. (Библиотека авангарда, вып. VI). URL: http://imwerden.de/pdf/tufanov_k_zaumi_2012.pdf

Фещенко В.В. «Чинари» и музыка // Русская литература. 2005. № 4.

Фещенко В. Литература абсурда и музыка абсурда: парадоксы на границах языкового сознания // Хармс-Авангард. Белград, 2006.

Шевченко К. Ханин — Сати. Музыка эмбрионов // Смена. 1991. 9 мая.

Chopin H. Poésie Sonore Internationale, ed. Jean-Michel Place. Paris, Trajectoires, 1979.

Donguy J. Poésies expérimentales, zone numérique (1953–2007). Dijon: Les Presses du réel, 2007.

Fontana G. La voce in movimento: vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora // Un'antologia di testi e un CD di documenti sonori. Milano: Harta performing, 2003.

Futura: Poesia Sonora, Antologia storico critica della poesia sonora a cura di Arrigo Lora-Totino. Milano: Cramps Records, 1978.

Grant Stefan-Brook. Samuel Beckett's Radio Plays // Music of the Absurd. Department of British and American Studies, the University of Oslo. URL: http://www.samuel-beckett.net/titleStef.html

Greve Ch. Writing and the subject: image-text relations in the early Russian avant-garde and contemporary Russian visual poetry. Amsterdam: Pegasus, 2004.

Higgins D. A Taxonomy of Sound Poetry // UBUWEB. Higgins D. on Sound Poetry. URL: http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html

Kim-Cohen S. In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art. New York: Continuum, 2009.

Metzger Ch. John Cage: Abstract Music. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2011.

Poésies sonores sous la direction de Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg. Genève: Contrechamps, 1992.

Porzio M. Metafisica del silenzio: John Cage, l'Oriente e la nuova musica. Milano: Auditorium, 1995.

Ruppenthal S., Wendt L. Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry // Art Contemporary, 5. 1978. P. 57–58, 80–104.

Simultanéisme / Simultaneità. Ed. S.P. Anselmo [et al.]. Roma: Bulzoni; Paris: Nizet, 1987.

Wendt L. Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape // Leonardo Music Journal. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

О МАСТЕР-КЛАССЕ ПО ЗВУЧАЩЕМУ СТИХУ И О ЛАБОРАТОРИИ ЖИВОГО СЛОВА

С.Е. Бирюков
Халле, Германия

В рамках конференции состоялся мастер-класс поэта и исследователя звучащего слова Сергея Бирюкова. В мастер-классе занимались молодые поэты Елена Борок, Денис Безносов, Дарья Лебедева и Анна Харитонова.

По результатам мастер-класса и самой конференции **Сергей Бирюков** высказал несколько соображений.

— Мы с вами занимаемся очень необычной материей — звучащим словом! И даже более того — живым словом! Здесь сами слова «звучащее» и «живое» указывают нам на необходимость тесной связи теории с практикой. Можно даже сказать так, что практическое в данном случае преобладает над теоретическим. С.И. Бернштейн и его коллеги, как мы знаем, выстраивали теорию на основе практики, а именно на основе изучения самого живого слова в исполнении поэтов и актеров. Такая работа абсолютно необходима, и ее надо продолжать. Необходимо собрать и изучить все материалы, которые были в свое время подготовлены сотрудниками Института живого слова и всеми, кто занимался разработкой теоретических и практических проблем звучащего слова.

Мне уже приходилось говорить и писать на эти темы. Например, в книгах: «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (М., 1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов, 1998), «Року укор» (М., 2003), «Авангард: модули и векторы» (М., 2006). Не буду здесь повторяться. Скажу следующее. Несмотря на столь интересные аналитические разработки, которые явили нам С. Бернштейн, С. Вышеславцева, Н. Коварский, В. Всеволодский-Гернгросс, Л. Сабанеев, М. Малишевский, А. Квятковский, Д. Жуковский, а также несмотря на довольно сильную русскую тради-

цию художественного чтения, собственно поэтическое чтение в России до сих пор не имеет школы. Такую школу могли бы дать футуристы и конструктивисты, которые придавали большое значение звучанию, но они не успели это сделать. В 20-е годы Всеволодский-Гернгросс предлагал создать подобную школу, но тоже не получилось. В дальнейшем запрет на формальные поиски сдержал движение в этом направлении ,и только в 60-е годы произошло некоторое раскрепощение, но оно было по всем параметрам самодеятельным и скорее ориентировалось на актерское исполнение. Хотя несколько авторов того времени нашли собственный стиль звучащей реализации своей поэзии: артистическое чтение Е. Евтушенко, взволнованная декламация, почти переходящая в пение Беллы Ахмадулиной, подвижное интонирование со сменой тембра и звуковысотности у Андрея Вознесенского. Наконец в это время утверждается особое направление — бардовская песня поющих поэтов. Весь этот опыт, безусловно, ценен и требует изучения именно с точки зрения функционирования живого слова. Но ценен не только сам по себе, а и проективно. В плане создания такой программы, которая могла бы помочь молодым поэтам в становлении собственной исполнительской манеры. В настоящее время большинство авторов читают нарочито безразлично, бесцветными голосами, теряя при этом 90 процентов того, что было заложено в их текстах. Некоторые авторы признаются, что они не умеют и не любят читать, но читают, потому что так принято, словно делают одолжение. Мне представляется необходимым создание такой школы, в которой можно было бы вести занятия с интересующимися чтением поэтами. В программе такой школы могут быть представлены опыты предшественников, показ на их примере, как найти собственный стиль, работа над техникой речи.

Новизна и свежесть звучащего стиха таится в интонационных и голосовых сдвигах, а следовательно, сам стих предполагается сдвинутым с точки регулярности. На этой сдвинутости, собственно разрушении канона, выстраивается индивидуальное произведение. В идеале каждое новое произведение данного автора индивидуально, отлично от других его же вещей. Понятно, что это труднодостижимо. В еще большем

идеале каждое новое исполнение одного и того же произведения это создание именно нового текста (исполнение здесь полагает текстопорождение).

Таким образом, сознательная работа с голосом порождает и особый тип текста. Этот текст уже нельзя назвать стихами. Здесь нет ориентации ни на один из традиционных размеров силлабо-тонической системы, хотя эти размеры могут спорадически возникать. Ничто не отрицается, но нет и непременного следования любому канону. Автор создает собственный канон по внутреннему чувству соразмерности и гармонии или же деразмерности и дисгармонии.

Таким образом, необходима индивидуальная работа с автором, нацеленным на звуковое продуцирование текста. По сути дела, речь идет о создании особой лаборатории, в которой можно было бы вести такую работу. Теоретические проработки уже существуют. И наша конференция эти обоснования серьезно дополняет. Дело за практическим воплощением. Мастер-класс, который мы организовали во время конференции, может быть первым шагом на пути к созданию школы поэтического чтения или лаборатории живого слова. Думается, что Институт языкознания РАН вполне мог бы стать базовой площадкой для такой школы-лаборатории.

ГИПОТЕЗА СЕПИРА-УОРФА КАК АКСИОМА ПОЭЗИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИНВАРИАНТЫ ВНУТРЕННЕГО ДВИЖЕНИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ

В.В. Аристов
Москва

«Живой как жизнь» — эти гоголевские слова стали названием книги Корнея Чуковского, посвященной русскому языку. Чуковский, чей юбилей (130-летие) недавно отмечался, «родом из серебряного века», где слово, поэтическое, живое слово значило чрезвычайно много. Об этом писали Вячеслав Иванов, Гумилев («как пчелы в улье опустелом, дурно пахнут мертвые слова») и другие поэты. В статье «Жезл Аарона» (о слове в поэзии) Андрей Белый говорил: «Слово-термин и слово-образ по существу в нас не живы; поэтический и критический смыслы разделены предметным понятием. Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от древа поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами; оно было мудрою и живою змеей; но змея умерла» [Белый, 2006: 377]. И далее: «Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — “мускулы”; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии» [там же: 393].

Существенно, что представления о «живом слове» могут стать, становятся больше чем метафорой: поэтическая речь, осознанная в своей функциональной открытости и связности, может стать прообразом модели живой системы. Поэтическая речь как реализация внутренней формы слова способна взаимодействовать с внешними формами выразительности: декламация и танец — одни из возможностей. Язык-танцор (по Андрею Белому) способен стать организатором системы внутренних и даже внешних движений. Меняющаяся, движущаяся граница в танце — «интерфейс» (в современных тер-

минах) — та зыбкая, вбирающая и отдающая граница, перекодирующая внутренние знаки вовне и обратно. Музыка как самое абстрактное и вместе с тем самое структурированное из искусств претворяет глубокое поэтическое слово в музыкальное движение через сумму жестов. Свободный танец и свободное дыхание способны стать выражением внутреннего стихотворного слова вовне, когда слово словно бы выходит на сцену. Произносимое слово оказывается зримым, слышимым, осязаемым — более того — оно вызывает некоторые смутные внутренние ощущения («шестое чувство»), — то, что не разработано еще психофизикой.

По поводу «живых аналогий» можно также привести мнение Бахтина: в «Проблемах поэтики Достоевского» он говорил о том, что лингвистика не занимается диалогическим живым словом, — это область исследований металингвистики. Все же переводы стихов, как некие образцы диалогического слова (речь о них будет идти дальше), можно пытаться рассматривать именно с лингвистических позиций.

Живое поэтическое слово обладает предельной индивидуальностью, но в перспективе оно и беспредельно универсально в своей способности пересекать пространственные и временные границы. Одна из важнейших особенностей его в том, что поэтическое слово может воспроизводить себя вновь и вновь, что в пределе подразумевает «вечность» слова. Причем возобновляться без определенной «цели», но в заданном и уже неостановимом движении. Это одно из условий настоящей поэзии. Можно предположить, что в известном смысле поэтическое типографски напечатанное слово становится аналогом генотипа живого организма, определяя воспроизведение стихотворения, тогда как фенотипом в большей мере допустимо полагать слово звучащее, с возможностью многих индивидуальных отклонений от фиксированного образца. Единство таких «генотипа» и «фенотипа» определяет жизнь стихотворного слова. Понятно, что данная аналогия ставит целью подкрепить попытки теоретического свойства более свободным рассуждением.

Такие факты стоило упомянуть (или напомнить), чтобы сказать о попытке возвращения через сто лет к теме живого слова. Надо понять, какие смыслы можно вложить сейчас в

это понятие. Оно имеет, по нашему убеждению, отношение к категории внутренней формы слова, активно развивавшейся в то время. Владимир Фещенко писал [Фещенко, 2009] о происхождении понятия «внутренняя форма», здесь важна цепочка имен Шеффтсбери—Гумбольдт—Потебня—Шпет. Последователи В. Гумбольдта разрабатывали новые аспекты этой глубокой идеи. Можно привести суждение Потебни: «Необходимо признать, что ребенок, говорящий на одном из индоевропейских языков, уже в силу этого одного является философом в сравнении с взрослым и умным человеком другого племени» [Потебня, 1989]. В таком утрированном высказывании содержится зачаток положений, характерных для гипотезы Сепира-Уорфа (в дальнейшем ГСУ). Как известно, она обсуждалась начиная с 1920-х годов на протяжении длительного периода до своих более или менее отчетливых формулировок. Франц Боас, учитель Сепира, находился под влиянием идей Гумбольдта. В свою очередь, Уорф являлся в определенном смысле учеником Сепира. Мы не можем подробно останавливаться на истории развития гипотезы (ряд оригинальных материалов помещен в [Языки…, 2003]). Важно подчеркнуть, что в этих работах формулировались новые возможности отношения языка и реальности. Традиционно различают два варианта ГСУ: сильный вариант («менее научный»): «язык определяет мышление» и слабый («более научный»): «язык влияет на мышление».

Наверное многие стихотворцы, «сами того не подозревая», определяли для себя что-то близкое и следовали положениям ГСУ. Релятивным представлениям ГСУ в определенной степени противостоит идея универсальной грамматики (Хомский и др.) об априорных врожденных языковых склонностях. Поэтический «всеобщий язык», об элементах которого будет идти речь, предполагает скорее апостериорную возможность некоего единства, которое «внушается» универсальностью стихотворного произведения. Т.е. в поэзии оба этих варианта взаимоотношения языка и мышления могут иметь место и носят стихийно-аксиоматический характер. Поэзия часто исследует крайности понимания и мироощущения: она, с одной стороны, стремится к «поэтико-лингвистической» релятивности (чему и соответствует ГСУ),

с другой стороны, настаивает на поиске некоторого общего «поэтического языка» помимо и поверх всех барьеров. Вопрос стоит в том, можно ли примирить две эти оппозиции, сосуществующие в поэтическом воображении? Язык и мышление — поиск их связи — давняя проблема, она связана и с возможной постановкой задачи именно для поэтического языка и мышления.

Чтобы рассуждать о поэтических смыслах и возможностях «одних и тех же слов на разных языках», например слов «вода» и “water” (англ.) надо быть «носителем этого и другого языка». Собственно, толмачи, трактующие слова из другого языка, делают заведомо некоторые допущения. Не являясь носителем языка, невозможно «нести в себе» все многообразие отношений слова с другими словами и контекстами данного языка. В строгом смысле, только билингв (или трилингв, тетралингв и т.д.) имел бы право на обсуждение данной темы.

Но аксиоматичность понимания словесного релятивизма для «практика слов» относится не только к различным языкам, но и к словам родного языка. Здесь очевидный пример синонимов может оказаться полезным. С точки зрения потенциальной стихотворной изобразительности слова «родник» и «ключ» совершенно разные, хотя и обозначают вроде бы один «предмет», а именно источник. Не менее интересно также понять выразительные возможности омонимов. Тот же «ключ» как «родник» и «ключ» как «устройство для открывания двери» активизируют в своей пластической экспрессивности различные стороны и характеристики слова. На самом «простом» уровне пластического ощущения слово «родник» способно через звуковые комплексы и смыслы слов с корнем «род» и «дно» дать представление о светлой поверхности источника с чистым, но неглубоким видимым дном. Слово «ключ» более короткое и более «звукоподражательное», оно «более бурлящее»: «вода бьет ключом», «ты курлычешь, как ключ, балагуря» (Пастернак). Соответственно, в сочетаниях с другими словами будут активизированы различные валентности этих слов. Попытка осознать внутреннюю форму омонимических вариантов слова «ключ» приводит нас к тому, что «ключ»-«родник» больше активизирует влажность («лермон-

товский термин») гласного «ю» с отмеченными уже звукоподражательными комплексами через ряд ассоциаций, а «ключ для открывания двери» активизирует, быть может, графические очертания букв в этом слове, что накрепко соединено с бородкой железного ключа. Виртуальные «облака» выражения слова достаточно объемны, но все же ограничены в своих возможностях. Собственно, задачей изучения поэтической речи, состоящей из «живых слов», точнее, самой являющейся протяженным «живым словом», и может стать изучение комплексов таких экспрессем.

Тем более одни и те же «обозначаемые», выраженные словами разных языков, несомненно, предстают как совершенно различные «словесные предметы». Свойства их различаются на вкус, на запах, на цвет, на вес и т.д. Хотя несомненно, что умение абстрагироваться позволяет легко оперировать с ними как со знаками. Искусство переводчика и заключается часто в способности быстрой перекодировки, притом что художественный, поэтический перевод требует иного способа работы со словом. Слова “wood” и «лес» — это разные словесные предметы (хотя семиотически тождественные знаки). Различие есть (но другое) и между словами «лес» и “forest”, — здесь созвучие ближе, и поэтому могут активизироваться близкие акустические факторы. Слова «вода»-“water” образуют одну из простейших пар, которые можно исследовать. На самом начальном элементарном уровне различия (то, что можно «попробовать на язык») несомненны при очевидном «созвучии»: даже различие в ударениях играет большую роль при взаимодействии с другими словами (начально-потенциальном взаимодействии) в стихотворении — можно это назвать различной пластической потенциальной эквивалентностью слов — «вода» предполагает (в большей степени) благодаря ударному окончанию возможность падения (воды), английский эквивалент — в меньшей степени. Различие «д» и “t” тоже существенно (даже если не вспоминать знаменитую хлебниковскую пару согласных), некая твердость английского слова предполагает склонность к большей жесткости и даже твердости (льда?), «русская вода» потенциально мягче. При произнесении слова «вода» буква «о» редуцируется до «а», что

делает более «открытым» артикуляцию и исполнение. Такие повторные «а» перетекают одно в другое. Безусловно, невозможно рассматривать изолированно одно слово без всей системы слов данного языка: активизированные валентности звуковые, вроде «вода»-«да», и кажущееся более нейтральным «в этом смысле» английское слово — простой пример. Но и «чисто физическая» пластика слов все же потенциально важна. В устоявшихся словосочетаниях с этими словесными элементами можно усмотреть новые потенциальные возможности для взаимодействия в стихотворном, поэтическом пространстве.

Известно следующее высказывание Соссюра: «В языке нет ничего, кроме различий». Но при этом он обращал внимание и на единство означающего и означаемого. Слова Соссюра Наталья Автономова комментирует, указывая, что этим своим афоризмом Соссюр подчеркивает основное коммуникативное свойство языка — его способность к передаче смысла, и оно связано со способностью лингвистических единиц на всех уровнях языковой структуры противопоставляться и противополагаться друг другу. Однако эти различия и противопоставления относятся, по Соссюру, лишь к плану означаемого или к плану означающего, взятым в отдельности, но не к знаковому уровню языка, представляющему единство этих двух планов.

Мы будем предполагать, что слова отдельные, разделенные — разных языков, — которые означают «одно и то же», т.е. имеющие одно и то же означающее, могут быть соединены в методе Idem-forma через живое движение, течение поэтической речи. Нас будет интересовать гипотетический стихотворно-лингвистический вариант единства. Важную роль в определении инвариантов движения может играть понятие перевода — вернее, трансперевода — потенциального перевода со всех языков и во все языки, предполагающее, допускающее существование некоего всеобщего внутреннего языка, благодаря которому и возможен перевод поэзии. Поиск инвариантов может осуществляться в стихотворном слове только в исполнении, только в поэтическом движении, только в течении речи, которая переливается в energeia из

одного языка в другой, в интерпретации, в трансформации, обобщенном переводе. Повторное и воспроизводимое в своих отточенных формах движение в стихе и определяет уникальность поэтического языка и речи. Исполнение — здесь ключевое слово, — исполняемое слово — это логос в голосе, в жесте, в движении. Нас будет интересовать малоисследованная область единства поэтической речи, где важнейшую роль играют словесные элементы, понятые в своих широких возможностях в различных языках, — можно сказать, что при одном означаемом здесь возникает множество означающих.

ГСУ в поэтической, стихотворной практике позволяет почувствовать через языковое разнообразие пределы и границы возможностей лингвистических моделей познания и изображения мира. Но она же намекает (более всего в попытках поэтического перевода) на связь, на новые связи и структуры. Принятие сильного варианта ГСУ означало бы невозможность перевода на другие языки. Слабый вариант, подчеркивая своеобразие и индивидуальность выражения на одном языке, отнюдь не исключает возможность перевода. Это еще одна из сторон существования живого языка — его текучесть и подвижность, возможность преодолевать языковые границы.

Приведем несколько примеров переводов стихотворных отрывков на разные языки, для примеров мы взяли строки из наших произведений, поскольку знаем, как нам кажется, как работают и действуют словесные связи в этих стихах. В недавней работе [Аристов, 2012] приводились примеры наших переводов поэтических текстов различных поэтов с различных языков (английского, новогреческого, французского, турецкого). В настоящей работе рассматривается «обратная задача», но она дополняет предыдущую, поскольку проецирует стихотворное слово во множество языков. Приводимые примеры фрагментов стихотворений с параллельными переводами могут служить простой моделью, с помощью которой можно попытаться увидеть, как происходит движение (понятие, декларированное в заглавии работы) в стихе и как оно способно, неизбежно трансформируясь в другом языке, сохраняться.

На примерах выбранных отрывков стихотворений с переводами на несколько (два или три) языков мы можем попытаться понять, как при несомненно ином словесном выражении (фонетическом представлении, пластически-динамически иной «лепке», соединении в другой грамматике и т.д.) все же удается передать общие смыслы.

С другой стороны, «за-словесный» уровень изображения, апелляция к логосу как чему-то более общему, чем слова конкретных языков, неизбежно приводит нас к поиску или, во всяком случае, к вопрошанию о возможности универсального выражения, так что здесь полюсы «относительное-всеобщее» образуют парадоксально-неразрывную пару.

Вот последняя строфа из стихотворения «Балтийские отражения»:

Только ветер кружит
Сквозь ажурные крылья,
Только дети шлепают мячик
И прячут его в ячейку руки.

Приведем перевод этой строфы на английский (Donald Wesling):

Only wind circles
Through delicate wings,
Only the children smack their ball
And hide it in the hollow of the hand.

Перевод на словенский (Milan Jesih):

Zgoli veter kroži
skoz luknjičave lopute,
zgoli otroci treskajo žogico
in jo skrivitjo v dlani.

Вероятно, надо быть американцем или словенцем, чтобы сказать, какой внутренний образ возникает (нелегкая задача!) при произнесении отрывка на родном для них английском или словенском языке. Можно предположить (в этом действие ГСУ как поэтической аксиомы), что различия, не-

сомненно, есть и связаны они не только с личным опытом и запасом зрительных и других запечатленных органами чувств образов. Но мы выбрали именно эти отрывки (и, как нам показалось, удачные переводы) потому, что здесь есть стремление передать «общее означаемое» именно поэтической основы, стихотворного словесного выражения. Можно попытаться построить («создать») тот единый поток живой стихотворной речи, который свободно перетекает через границу конкретного языка и, продолжаясь «под другим именем» (как настоящая река, пересекая под углом государственную границу) имеет все же «те же» (idem) свойства. Это не «буквализм» (которым пугают своих детей, начинающих пробовать свои силы в переводах, их отцы профессиональные переводчики), — здесь особая «тождественность», имеющая отношение к методу Idem-forma.

Может показаться выдумкой (хотя иногда кажется, что так оно и есть), что найденные в одном языке — языке оригинала произведения — словесные стихотворные структуры способны передаваться в другом языке, обнаруживая сходные (подобные или даже «тождественные») звуковые, эвфонические, пластические свойства. Здесь проявляются свойства «внутренней семантики». Конечно, есть чисто звуковые сочетания вроде «только» — “only” — “zgoli”, но кажется, что не случайно именно эти сходные элементы оказались в начале отрывка (т.е. слово «только», «предполагая» или «зная» о способности воспроизводиться сходным образом в других языках, заняло первое важное место). Последняя строка «и прячут его в ячейку руки» содержит в себе некоторые звуковые «микроэлементы» сочетаний, которые образуют сложные «отверстия» (ходы-выходы) в собственно семантические выразительные составляющие. Начальное и конечное «и» дает некие незаметные скобки, заключающие все высказывание в полузамкнутую структуру. Где речь идет (и речь течет) о «чу» и «че», а также «чу» и «ру», «ряч» (от «прячут») и «яч» (от «ячейки»), — все вместе «вспоминают» «мячик» предыдущей строки, и такой повтор обозначает небольшую полость в этой «ячейке руки». Оказывается, что указанное сочетание (с другими звуками) даже усилено в английском (американском)

переводе: “and hide it in the hollow of the hand”. Удивительно, но эти «звуковые скобки» здесь сохранились: ”and”-“hand” и даже «усилились» (в словенском переводе эти «скобки» тоже присутствуют: “in”-“ni”, заметим, что они представлены также в несколько «усиленном» варианте). В английском “hi”-“ho”-“ha” достаточно выражено, причем “holl” (смысл слова другой, чем в русском оригинале, но важна звуковая перекличка) «рифмуется» с “ball” предыдущей строки. В отмеченном «структурном» выражении строка в переводе несколько потеряла — здесь усилилась прямая звуковая связь, меньше стало «ячеек» и «полостей», хотя звуковое поддерживающее течение сквозь строку тоже важно. В словенском переводе также есть звуковая важная доминанта гласных — здесь она на “i”-“j” (4 и 2 соответственно), но также присутствует некоторая нелинейная структура, подчеркиваемая и выражаемая словом “skrivitjo”. «Звуковой образ мяча» здесь также неожиданно передан: “žogico” предыдущей строки отразилось в “**in jo** skrivit**jo**”. Графический рисунок строфы также может быть важен как одна из проекций скрытого стихотворного движения. На русском языке три первые строки последовательно увеличиваются по длине, в словенском переводе тоже, в английском — такое возрастание относится ко всем четырем строкам.

Вот первые строки другого стихотворения:

Свет в решетку течет.
Свет решетку сечет.
Чет. И нечет. И чет.

Перевод этого отрывка на немецкий (Walter Thümler):

Durchs Gitter fließt Licht.
Der Schnee durchs Gitter bricht.
Gerade. Und ungerade. Und gerade.

Перевод на французский (Кристина Зейтунян-Белоус):

La lumière glisse à travers la grille.
La neige crisse sur la grille.
Pair. Impair. Et pair.

Начало еще одного стихотворения:

Выходящие из этой зимы, люди кажутся тоньше,
Из туманного белого мрака,
Где сколоты, словно колбы, льдины подобием матовым
молока…

Перевод этого отрывка на английский (Yulia Ward and Patrick Henry):

Emerging from this winter, people appear thinner,
From the foggy white gloom,
Where ice blocks, chopped, like retorts resemble matte milk…

Перевод на французский (Кристина Зейтунян-Белоус):

Au sortir de cet hiver, les gens semblent plus minces,
Des ténèbres blanches du brouillard
Où sont brisées menu comme des alambics
les glaces en semblant de lait mat…

Перевод на немецкий (Walter Thümler):

Hinaustretend aus diesem Winter, erscheinen die Menschen
dünner,
aus neblig weiβen Dunst,
wo Eiszapfen mit einer Art matter Milch kolbengleich
zusammengeklebt

Можно различить уровень внешних «инструкций», т.е. движений и действий, которые совершаются в стихе, — в большей степени это связано с глаголами, хотя некоторые состояния, отмеченные в стихе, также можно отнести к такому уровню изображения — он легко переносится из языка в язык. В первой приведенной строфе есть несколько подобных «прямых инструкций»: «ветер кружит», «дети шлепают мячик», «прячут его». Но такие «прямые действия» индивидуализируются в стихотворном образе «ветер кружит сквозь ажурные крылья» (причем по предыдущим строфам это «ажурные крылья» радаров, подобных крыльям ветряных мельниц), здесь к тому же должно возникнуть зримо-звуковое единство «кружит-ажурные», в котором существенно па-

линромическая инверсия «руж»-«жур». Прямая инструкция «дети шлепают мячик» осложняется оттенком наказания в глаголе «шлепать», хотя понятно, что речь идет об игре, когда дети просто бьют по мячу, чтобы он затем отразился от земли, или в несколько более сложном образе «ударяют мячом в свое отражение в постаменте» («памятников»), здесь неизбежно слышится двойственность при произнесении: «мячом» или «мечом»? Следующая инструкция «прячут» связана с более тонким (и «непонятным») образом «прячут его в ячейку руки». Можно предположить, что «ячейка» своим появлением отчасти «обязана» звукообразу «мячик-прячут» (знакомая пара «плачет»-«мячик»). Лишь только мы предполагаем, что звук и смысл коррелированны (так же, впрочем, как и смысл и весь комплекс пластических, чувственных возможностей, заключенных в слове), то лингвистический релятивизм становится несомненным для того, кто использует слова как изобразительный материал, а не только как набор значков.

Второй приведенный отрывок показателен в силу своей лаконичности. На русском языке он пронизан близкими звуковыми сочетаниями, прорифмован: «свет»-«решет»-«течет»-«сечет»-«чет»-«нечет» (особенно если отрешиться от буквы «е»), этот фрагмент также и приблизительно-палиндромически обратим: «теч»-«неч», важны и другие звуковые комплексы. В первом стихе ассонансная цепочка такова: «е-е-е-у-е-е». В немецком переводе первый стих содержит также 6 гласных звуков: «у-и-э-и-э-и» (близких по звучанию к оригинальным русским). Во французском переводе первый стих также содержит 6 близких звуков (если не считать «а» в артиклях и еще в одном слове): «у-и(редуцир.)-е-и-э-и». Такие близкие по созвучию сочетания во всей строке позволяют передать близкие смыслы, несмотря на различное звучание отдельных слов, они словно бы подавляют, приглушают дифференцированные свойства слов на разных языках, помогая интегральным, универсальным возможностям изображения. В этом смысле показателен второй стих из третьего отрывка. На русском языке «из туманного белого мрака», на английском «from the foggy white gloom". Существенно, что здесь появилось слово "gloom", а не, допустим, "darkness" — может быть, интуитивно или вполне сознательно переводчики подчеркнули эту связь слов

“**fogg**y”-“**gloo**m”, которая свойственна и оригиналу: «манно»-«мрака» (надо отметить в английском варианте также дополнительное сходное созвучие и со словом “**from**”). Тем самым рисунок текучей стихотворной изобразительной среды до некоторой степени сохранился (отметим и такой нюанс: русский предлог «из» перекликается палиндромически с английским определенным артиклем “the”). Во французском переводе этого стиха доминируют другие звуки, но их сгущенные сочетания подобны до некоторой степени оригинальным, так что связанность в строке сохраняется. Они господствуют и задают связанность, соединенность и вместе с тем текучесть, что определяет быстроту прохождения слов, активизацию фиксированных фонетических элементов в ущерб полноте всех чувственно-пластических комплексов, но тем самым строки на разных языках множественно уподобляются и в пределе намекают на отождествление в искомой “idem-forma”. Немецкий вариант по сравнению с английским и французским, пожалуй, уступает в этом «сквозном» («сквозь языки») соответствии. Тем не менее отметим следующие структурные элементы. В этом стихе “aus neblig weissen Dunst” тройные «ус-айс-унс» и «не-эн-ун» образуют также некоторые нити (хотя и прерывистые) стиха.

Структуры, которые допустимо назвать инвариантными, конечно, могут относиться не только к горизонтальному уровню изображения, т.е. на линии одного стиха, но и к вертикальным связям (сквозь строки, сквозь стихи). Такие соответствия также могут оказаться очень важными, причем они спонтанно способны переноситься и в перевод, в таком случае «перевод» становится «переносом», возможно, что это структура, которая по-своему выражает некую общность (инвариантную для всех вариантов на различных языках), при этом не происходит «стирания» отдельного, но даже его усиления при том, что выявляется общее пространство взаимодействия. Во втором отрывке скрепляющую, структурную роль играют диагонали данной трехстрочной строфы, а именно «свет»-чет» и «чет»-«чет». В углах данного «четырехугольника» находятся такие пары: «свет»-«чет», «течет»-«и чет». В одной из диагоналей немецкого перевода стоит такая пара “Durchs”-“Und gerade”. Здесь есть слабое созвучие (отзвучие)

“Dur”-“Und”, причем в первом стихе продолжение “Gitter” — в последнем стихе “Gerade”. Последние слова в последней строке во французском переводе также перекликаются с первым словом в первом стихе, образуя также подобие некоей устойчивой диагонали: “et pair”-“la lumiere”. Вторая строка (стих) в этом отрывке передает достаточно отчетливо структуру той же строки оригинала: на русском ассонансная цепь «е-е-е-у-е-е», на французском «э-и-у-и» (некоторые немые «э» не звучат). Третья строка: на русском: «е-и-е-е-и-е», на французском: «э-э-э-э-э».

Данный детальный анализ примеров переводимых стихотворных текстов можно дополнить общими рассуждениями. Вспоминая вышеприведенные слова Бахтина, можно сказать, что переводы стихов как некие образцы диалогического слова — «об одном и том же предмете» допустимо рассматривать именно с лингвистических позиций. Положение ГСУ: «…основа любого языка (грамматика) не есть просто инструмент для воспроизведения мира» можно попытаться расширить, имея в виду поэтический язык. Можно увидеть, что феномены и структуры такого языка (причем это относится не только к области грамматики) релятивны, относительны. Слово поэтическое, стихотворное отличается от слова «служебного» тем, что оно существует в движении, в течении и в повторе, в «самовоспроизведении». Тем самым оно намекает на свойства живой структуры существования поэтической речи: это открытая система, которая только и существует благодаря своей текучести и генетическому самовоспроизводству и повтору. В таком (безусловно идеализированном смысле) язык как система в большей степени замкнут, он «охраняет» свою систему знаков, конечно, он тоже открыт, но по-другому, как существующая система он менее текуч. Здесь важно подчеркнуть не традиционные свойства оппозиции язык-речь, но и пары речь-поэтическая речь.

В заключение хочется процитировать следующие слова из «Жезла Аарона»: «Смысл поэзии мы должны a priori положить вне метафоры, звука, понятий в искомом соединяющем слове, нас способном воистину вывести из словесной разрухи, нам данной; мы должны ту разруху снести; место новому слову очистить» [Белый, 2006: 391].

ЛИТЕРАТУРА

Аристов В.В. Проблемы теории и практики поэтического перевода в рамках понятия внутренней формы слова // Перевод художественных текстов на родственные и неродственные языки в разные эпохи. Сб. трудов конференции «Логический анализ языка 2010». М., 2012.

Белый А. Жезл Аарона // Семиотика и авангард: Антология. М., 2006.

Потебня А.А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.

Фещенко В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

Языки как образ мира. Антология. М.; СПб., 2003.

Раздел 3

СЛОВО ЗВУЧАЩЕЕ В ЛИТЕРАТУРЕ, ИСКУССТВЕ, ДУХОВНОМ ОПЫТЕ

ТУРГЕНЕВ КАК ЧТЕЦ[1]

П. Бранг
Цюрих, Швейцария

Борис Михайлович Эйхенбаум в 1918 г., в небольшом эссе «Иллюзия сказа», отметил старания ряда современных немецких филологов (Сиверс, Саран и др.) заложить основы «слуховой» филологии наряду с «глазной». Эйхенбаум назвал это «чрезвычайно плодотворной идеей». Ведь литературоведение, по его мнению, не должно забывать о том, что в области словесного искусства внимание следует обращать не только на письменную форму, но и на устные аспекты произведения. Перечисляя писателей, в творчестве которых устность играет особенно важную роль, Эйхенбаум называет Пушкина, Гоголя и Лескова. Но, пожалуй, всего подробнее он говорит о Тургеневе: «Романы Тургенева — те же новеллы: у него никогда нет прочного узла для всех лиц, хотя их обычно немного; Лизу и Лаврецкого легко отделить от остальных, составляющих только фон. Поэтому ему так просто остановить развитие фабулы и в восьми главах подробно рассказывать историю Лаврецкого. Для Тургенева это характерно — он всегда стремится рассказывать, он всегда обращается к слушателю. Тургенев — сообщается в одном воспоминании — ‘имел дар слова и говорил охотно, плавно, любил, кажется, больше рассказывать, чем разговаривать’. Диалог — слабое место его романов. В ‘Записках охотника’ он — сказитель, и это его настоящий тон. Его повести именно *повествуются* — они часто даже с внешней стороны построены на иллюзии действительного, непосредственно воспринимаемого устного рассказа, как ‘Первая любовь’, ‘Рассказ о. Алексея’, ‘Гамлет Щигровского уезда’, ‘Живые мощи’» [Эйхенбаум, 1924: 153–154].

[1] Развернутая версия этой статьи напечатана в итальянском журнале Studi slavistici VIII. Roma, 2011.

Задача настоящей статьи — собрать и исследовать свидетельства современников о чтении Тургеневым художественных текстов вслух и охарактеризовать отношение Тургенева к «устным формам бытования литературы».

Ведь не только «одно воспоминание», но и множество других источников свидетельствуют о том, что Тургенев в личном общении был искусным рассказчиком, занимательным собеседником и блестящим импровизатором. «Устность» играла существенную роль в его отношении к литературному творчеству.

Мы будем рассматривать в основном пять вопросов:

1) Декламация стихов в прозаических произведениях Тургенева.
2) Роль чтецов в его произведениях.
3) Чтение самим Тургеневым стихов.
4) Чтение прозы вслух для апробации текста.
5) Тургенев как чтец-исполнитель на литературных вечерах и в частном кругу.

Тургенев был прозаиком. И все же — поэзия и ее судьбы всю жизнь оставались предметом его занятий и живейшего интереса — напр., в письме К.Н. Леонтьеву в 1851 г. он преподносит адресату настоящий урок об устройстве гекзаметра — четыре страницы печатного текста; в 1854 г. Тургенев написал рецензию на стихотворения Тютчева и предисловие к стихотворениям Баратынского, а в 1856 г. подготовил к печати новое издание стихотворений Афанасия Фета; за свою жизнь он прочел вслух несметное количество стихов — как в частном кругу, так и публично. Об этом пойдет речь позже.

Какую роль играет декламация стихов в рассказах, повестях и романах Тургенева?

В рассказе «Фауст» (1856) рассказчик П.Б. декламирует гетевскую трагедию. Чтение приводит к тому, что Вера Николаевна, замужняя женщина, вопреки запрету матери начинает читать художественную литературу, она влюбляется в рассказчика, заболевает и умирает. Во время болезни она бредит Фаустом, отождествляет себя с Маргаритой.

В повести «Ася» (1857) рассказчик N.N. читает своему другу вслух поэму «Герман и Доротея»; а молодой девушке,

слышавшей чтение (и влюбленной в чтеца, как тому кажется), на следующий день «вдруг вошло в голову быть домовитой и степенной, как Доротея» (гл. 6). Позже она просит рассказчика «Ну, рассказывайте же […] рассказывайте или прочитайте что-нибудь, как, помните, вы нам читали из 'Онегина' […]. А я хотела бы быть Татьяной» (гл. 9).

В повести «Затишье» (1854) Марья Павловна не любит поэзии, считая ее «сладкой», а она «вообще ничего сладкого терпеть не может». Но после того как Астахов ей прочел «горькое» стихотворение Пушкина «Анчар», она просит его «Прочтите еще» (гл. 2). Позже она, очевидно, декламирует это стихотворение про себя, хотя впоследствии отрицает это: «я никогда не декламирую» (гл. 3). А влюбившись в ветреного Веретьева (гл. 4), она читает ему «Анчар»: «она читала своим ровным мягким голосом, напоминавшим звуки виолончели; но когда она дошла до стихов: 'И умер бедный раб у ног // Непобедимого владыки..' — ее голос задрожал…» Веретьев бросается к ее ногам: «*Я* твой раб, — воскликнул он, — *я* у ног твоих, ты мой владыка […]». Покинутая Веретьевым, она топится в пруду (гл. 6). Чтение стихотворения «Анчар» ускоряет развитие трагической любви...

Впрочем, в 29-й главе романа «Новь» Марианна предлагает Нежданову «читать вслух из Шпильгагена» (имеется в виду немецкий роман «Один в поле не воин», где описывается крестьянское восстание), но «не успела она кончить первую страницу, как он стремительно встал» — он добивается любви Марианны, но не способен увлечься делом революции. Чтение раскрывает «идеологическую несостоятельность» Нежданова.

Роль чтецов

Три раза у Тургенева мы встречаем старинный обычай: чтец в составе прислуги богатого дома. Эта реалия упоминается и у Пушкина: Лиза в повести «Пиковая Дама» — чтица престарелой старухи. А.И. Рейтблат в 2001 г., в статье о чтении вслух в первой половине XIX века, приводит целый ряд примеров чтения в семье, в салонах и т.д. Он также указывает, что чтение (а тем более вслух) оценивалось как работа и, соответственно, исполнять ее должно было лицо, обладавшее бо-

лее низким статусом, так, например, дети читали родителям [Рейтблат, 2001: 34].

Впоследствии чтецы исчезли из социальной действительности; канул в прошлое и чтец как литературный персонаж; в наше время чтецы — это актеры и деятели искусства, записывающие *аудиокниги*. Работать таким образом с Тургеневым — особенно благодарная задача, потому что чуть ли не половина его повестей *рассказывается*. Приведем некоторые примеры в дополнение к четырем, названным у Эйхенбаума: «И наш приятель приступил к повествованию» («Степной король Лир»), «Я расскажу Вам, господа, историю, случившуюся со мной» («Стук... Стук... Стук!..»), «Придется все рассказать. Слушайте» («Несчастная»), «Мне было тогда лет двадцать пять, — начал Н.Н.» («Ася»), «Не потрудитесь ли вы […] передать нам подробности такого любопытного события? Можно! — отвечал помещик и […] заговорил так» («Собака»). «Небольшой человек […] начал следующим образом» («Андрей Колосов»), «Извольте усесться, вооружитесь терпением и слушайте» («Три портрета»), «Ну, слушайте ж, начал он» («Жид»). Впрочем, и письма Тургенева, на что в предисловии к письмам указал М.П. Алексеев, в первую очередь письма к друзьям, особенно юношеских и студенческих лет, «зачастую прямо рассчитаны были на чтение вслух» [Тургенев, 1961–1967, 1: 30].

Мотив чтеца встречается у Тургенева в произведениях, где описывается старинный помещичий быт. Фигура лектрисы имелась уже в неоконченном романе «Два поколения» (1853–1855). В повести «Несчастная» (1868) Сусанна, внебрачная дочь помещика Колтовского, двенадцати лет от роду, становится его чтицей, «sa petite lectrice»; она читает ему французские сочинения прошлого столетия «каждый день, иногда три, четыре часа сряду», несмотря на то что ей «было вредно так много и громко читать». Колтовской «aime les voix jeunes». В повести «Степной король Лир» (1870) старый помещик Харлов «призывал казачка Максимку и приказывал ему или читать вслух из единственной забредшей к нему в дом книги, разрозненного тома новиковского “Покоящегося трудолюбца” 1785 года, или же петь». В этой повести фигурирует также чтение вслух официальной бумаги, раздельного акта, кото-

рым Харлов отказывается от своего владения, причем чтец, Слеткин, читает «трепетно, но внятно, со вкусом и чувством», а когда он доходит до неприятного для него куска текста, голос его звенит и дрожит.

Мы не рассматриваем вопрос о том, какую роль играет голос в физиогномических описаниях Тургенева. Ср. например: «Тонкий звук голоса Рудина не соответствовал его росту и его широкой груди» (гл. 3). Оставим в стороне и то, как Тургенев использует для характеристики героев их манеру говорить: например, Аркадий Павлыч в очерке «Бурмистр» «говорит голосом мягким и приятным, с расстановкой и как бы с удовольствием пропуская каждое слово сквозь свои прекрасные, раздушенные усы», а речь героя в очерке «Касьян с Красивой Мечи», очевидно сектанта, описывается так: «Странный старичок говорил очень протяжно. Звук его голоса также изумил меня. В нем не только не слышалось ничего дряхлого, — он был удивительно сладок, молод и почти женски нежен». В повести «Степной король Лир»: «Голосок у Анны Мартыновны был очень приятный, звонкий и словно жалобный... вроде того, какой бывает у хищных птиц». Этот вопрос о «вокальных паспортах» героев — термин Романа Якобсона [цит. по: Meyer-Kalkus, 2001: 133] — особая тема.

В целом чтение вслух в прозе Тургенева играет скромную роль, особенно в сравнении с произведениями Писемского. Автор «Тысячи душ», сам известный актер и чтец, почти в каждой своей пьесе и романе выводит героя, с успехом декламирующего перед публикой. Но и у Тургенева мы находим два случая, когда подробнейшим образом описывается манера чтения и производимое ею впечатление. В повести «Пунин и Бабурин» рассказчик вспоминает, как он в 1830 г. мальчиком с огромным удовольствием слушал чтение стихов Пуниным, бывшим семинаристом, воспитанном на традиции чтения стихов в XVIII века. В повести «Дворянское гнездо» студент Михалевич, «энтузиаст и стихотворец», читает Лаврецкому романтическое стихотворение, им самим сочиненное, в котором он «выразил самые задушевные [свои] убеждения». На эту сцену ссылается Александр Блок, сокрушаясь в 1908 г. о том, что стихи не вписываются в ритм сегодняшней речи: «Заметили ли вы, что в нашей быстрой разговорной речи трудно

процитировать стихи? В тургеневские времена можно было еще процитировать, даже Михалевич (‘Дворянское гнездо’?), а теперь стихи стали *отдельно* от прозы; все от перемены ритма в жизни» [Блок, 1965: 115]. — [курсив Блока. — *П.Б.*].

Чтение Тургеневым стихов

Как было принято читать стихи в тургеневские времена? Нина Берберова в прелиминариях к английскому изданию поэмы Андрея Белого «Первое свидание» (*The First Encounter*, 1979) различает четыре традиции чтения стихов в России (не в хронологическом порядке):

1. The nursery-rhyme tradition, a childish scanning in reciting not only children's verse […] putting stresses on every iambic foot. [...] This tradition still exists.
2. The Stanislavsky Theater tradition. The poetry sounds like prose when pronounced as in a casual monologue […] Some gestures are added.
3. The declamatory one […] Mayakovsky in reading (declaiming) his poems to Maxim Gorky.
4. The fourth tradition is what Polonsky (1819–98) and Pleshcheev (1825–93) heard from Turgenev about Pushkin's reading. This is unequivocally based not on the sentence, but on the line. The unit is the line, no matter what the punctuation says, and regardless of the enjambement, which would be only slightly hinted at by the voice.

Эта традиция, по Берберовой, держалась до революции, хотя одни поэты читали свои стихи нараспев, подчиняясь собственной «сугубо индивидуальной мелодии» (Белый, Гумилев, Кузмин, Бальмонт и, кажется, Мандельштам), а другие (Гиппиус, Блок, Сологуб и Ходасевич) не так напевно, с более спокойной интонацией. Но, говорит автор,

> Nevertheless, both groups (as with my own generation) belong to one school of reciting verse, whose initiator was heard by the young Turgenev [Andrey Bely…, 1979: XXVII–XIX].

Если верить свидетельствам современников — а верить им мы в данном случае вынуждены, — сам Тургенев следовал пушкинской традиции: «Иван Тургенев читал стихи нараспев

и с торжественной интонацией, согласно пушкинской традиции», утверждает писатель Е.М. Гаршин, слышавший Тургенева в августе 1881 года в Спасском [Дурылин, 1937: 214]. «Он [Тургенев] говорил нам, что не слыхал, как читал сам Пушкин, но что манеру его чтения ему воспроизводил один из его друзей, слышавших самого Пушкина» [там же]. По словам М.Н. Розанова, присутствовавшего на Пушкинских чтениях 1880 года, «Тургенев читал, усердно скандируя стихи, так что слушатель ни на минуту не забывал: Вот это — ямб, а вот теперь он читает стихотворение, написанное амфибрахиями» [там же]. Эти июньские дни 1880 года, Пушкинский праздник, вспоминает и Е.П. Леткова-Султанова, специалист по художественному чтению — она начала свою литературную деятельность переводом на русский язык известной книги Эрнеста Легувэ *L'art de la lecture* («Чтение как искусство», 1879). Она дружила с еще одним специалистом по декламации, с П.Д. Боборыкиным. О чтении Тургенева Леткова-Султанова сообщает, что он читал «Опять на родине» («Вновь я посетил...»). Читал он «тихо, но было что-то в его чтении, несмотря на старческую шепелявость и слишком высокий голос, завораживающее... Выходил на вызовы семь раз». «Слишком высокий голос»: вероятно, так и было. Мемуаристка Е.А. Штакеншнейдер судила гораздо строже: она противоставила в 1846 г. «славный голос» Бенедиктова голосу Тургенева: у него «голос как у цыпленка» [Штакеншнейдер, 1934: 143]. Шепелявость Тургенева отмечена и в воспоминаниях самого Боборыкина: «Тургенев немного шепелявил [...] с прибавкой чуть заметного звука *с*. Это недостаток тоже дворянский, а не чиновничий и не купеческий. Но слабый голос и такая особенность произношения делали разговор Тургенева проще и привлекательнее» [Боборыкин, 1965, 2: 389–390].

Тургенев рано стал декламировать стихи и слушать, как их читают другие, — в 1837 году он участвовал в литературном вечере у П.А. Плетнева. В письме А.И. Герцену от 5 декабря 1856 года Тургенев говорит о стихах Н.П. Огарева: «Они получены и прочтены. Они мне нравятся по-прежнему — хотя лучше слышать их от него [т.е. Огарева], чем самому читать. Его тихий и меланхолический голос придает им особенную прелесть — а когда сам читаешь, много замечаешь небрежно-

стей и не довольно сжатых мест» [Тургенев, 1961–1967, 3: 49]. В письме к С.Т. Аксакову с 31 мая 1854 года Тургенев критикует Баратынского, он замечает в его стихах некоторую «жесткость» и шероховатость: «Стих его никогда не стремится, даже не льется» [Тургенев, 1961–1967, 2: 222]. Такое суждение предполагает чтение вслух. Тургенев цитирует стихотворение:

> Когда твой голос, о поэт,
> *Смерть в высших звуках* остановит...

имея в виду, очевидно, какофонию от стыков согласных [курсив мой. — *П.Б.*], но также и всю фактуру стихов. Тургенев, как известно, в вопросах стихосложения был консерватором: «Я Тютчева заставил застегнуться и Фету вычистил штаны».

В воспоминаниях о Тургеневе мы встречаем целый ряд свидетельств о его собственном чтении стихов. Чаще всего Тургенев декламировал Пушкина. В 1873 г. он прочитал Н.А. Островской начало второй импровизации итальянца из «Египетских ночей», а также «Чернь», «Анчар» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «Тургенев стал припоминать стихотворение за стихотворением: ‘Говорить стихов, как должно, я не умею, — сказал он. — Их надо говорить и естественно и с опьянением’. Он декламировал хорошо, с истинным чувством, хотя немножко по-старинному, немножко слишком восторженно» [Тургенев в воспоминаниях, 2: 72].

Л.Ф. Нелидова в 1879 г. много говорила с Тургеневым о Пушкине, они оба знали множество его стихов наизусть, и Иван Сергеевич заставлял ее «произносить целые главы из Евгения Онегина», а при строке «С каким *тяжелым умиленьем*» он ее остановил: «Вот что нужно изучать, учить наизусть — стихи и прозу» [там же: 255].

В воспоминаниях Я.П. Полонского есть рассказ о том, что Тургенев летом 1881 г. попросил его сочинить для него «стиха четыре, но таких, чтоб они были и бессмысленны, и в то же время загадочны». «Я не знал, — говорит Полонский, — для каких художественных соображений нужны стихи и в каком тоне (а тон тут главное). Через несколько дней Тургенев *прочел* мне:

Месяц стал, как круглый щит,
Как змея, река блестит.
Друг проснулся, недруг спит —
Ястреб курочку когтит,
Помогай!»

Это Тургенев тем временем сам сочинил те таинственные, жуткие стихи, которые бормочет Муций в повести «Песнь торжествующей любви».

Немалую роль в жизни Тургенева играла и декламация произведений зарубежной литературы. Так, Полонский вспоминает, что в 1881 г. во время пребывания в Спасском хозяин усадьбы иногда «вслух читал или заставлял меня читать монологи из Корнеля, Мольера и других» [там же: 423].

Вершиной успеха стало для Тургенева-декламатора выступление на Пушкинском празднике 1880 года: «Приветствуемый особенно шумно, он подошел к рампе и стал декламировать на память, и нельзя сказать, чтоб особенно искусно, 'Последнюю тучку рассеянной бури', но на третьем стихе запнулся, очевидно его позабыв, и беспомощно разведя руками, остановился. Тогда из публики, с разных концов, ему стали подсказывать все громче и громче. Он улыбнулся и сказал конец стихотворения вместе со всею залой. Этот милый эпизод еще более подогрел общее чувство к нему» [Кони, 1968, 6: 314].

Чтение прозы вслух для апробации текста

Пушкин, а также, например, Некрасов любили проверять качество своих текстов чтением их вслух в ходе работы, в рабочем кабинете. О Тургеневе до нас не дошло подобных свидетельств. Зато в его переписке и воспоминаниях современников много упоминаний о том, что он охотно читал свои еще не опубликованные произведения в кругу друзей для проверки воздействия на слушателей. В наше время тексты чаще всего проходят «обкатку» на литературных конкурсах и фестивалях. Тургенев — в этом его большое отличие от Достоевского — до конца жизни сомневался в собственном таланте и постоянно боялся провала; поэтому он снова и снова представлял свеженаписанные, еще не отданные в печать произве-

дения на суд друзей и коллег-литераторов, с благодарностью выслушивая критику и советы.

Особенно часто Тургенев читал знакомым в 1855 году свой первый роман, но после «Рудина» так и случилось со всеми почти его произведениями. Так, в марте 1860 года Тургенев читает повесть «Первая любовь» «ареопагу, состоявшему из Островского, Писемского, Анненкова, Дружинина и Майкова. Ареопаг остался доволен и сделал только несколько неважных замечаний» [Тургенев, 1961–1967, 4: 53–54]. То же было и с повестями «Затишье», «Фауст», «Ася», «Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Несчастная», с романом «Дым» и т.д.

О чтении Тургеневым еще не изданного романа «Отцы и дети» в присутствии Боткина, Случевского и других в октябре 1861 есть подробный рассказ Н.В. Щербаня: «Тургенев читал мастерски, без декламаторских приемов, задушевно. […] Страница летела за страницей, и переворачивая листы, Иван Сергеевич посматривал на слушателей, как бы ловя впечатление. […] Для обоих [Боткина и Тургенева] восхищение слушателей имело значение, разумеется, не как мнение такого-то и такого-то, а как первая проба над публикой» [Тургенев в воспоминаниях, 2: 40–41].

Примеры легко умножить.

Интересно, что Тургенев пользовался чтением вслух и для апробации чужих произведений. На вопрос Некрасова в письме к Тургеневу от 20 января 1853 года: «Что ты думаешь о комедии Писемского?» [«Раздел». — *П.Б.*] Тургенев отвечает 6 февраля: «Комедию Писемского я принялся читать вслух и одолел только два акта — это очень дюжинная [...] вещь». 9 марта 1866 г. сообщает И.П. Борисову: «Я зачитал с г-жой Виардо ‘Казаки’ Толстого — и сугубо наслаждаюсь: экая неподдельная поэзия и красота!» [Тургенев, 1961–1967, 6: 60].

Иногда Тургенев и сам выступал в роли «пробного» слушателя, если его об этом просили. 15 января 1872 года он прослушал все написанные к этому моменту 115 страниц романа Флобера «Искушение Святого Антония» (1874), после чего Флобер написал о нем в письме к Жорж Санд: «Quel auditeur! et quel critique!» Флобер тоже был убежденным приверженцем ‘пробы глоткой’ (épreuve du gueuloir).

Тургенев чтец на литературных вечерах и в частном кругу

Особенно много выступал Тургенев на литературных вечерах в начале 1860-х гг., когда в либеральное царствование Александра II в России впервые были организованы публичные литературные чтения, а также во время приездов в Россию в 79-м и 80-м годах. Именно Тургеневу выпала честь открыть первый литературный вечер в Санкт-Петербурге 10 января 1860 года. Он произнес речь «Гамлет и Дон-Кихот», а 16 марта прочел первый рассказ из «Записок охотника». Пантелеев вспоминает: «Голос у И.С. был негромкий, не особенно приятный, но такова была простота и вдумчивость его чтения, что Хорь и Калиныч стояли перед слушателями как живые: в каждом слове чувствовались все переливы их души, оттенялась контрастность двух типов» [Пантелеев, 1958: 222]. С.В. Павлова рассказывает о чтении в 1880 году: «Первым читал Тургенев, величественный человек с красивой осанкой, с гривой седых волос над выразительным лицом. Раздался его звучный голос. Читал Тургенев артистически — на разные голоса — и умел интонацией охарактеризовать каждое лицо. ‘Певцы’ встали перед публикой как живые» [Павлова, 1946: 116–117]. Глеб Успенский помнит, что Тургенев 15 февраля 1875 году на вечере в пользу русской библиотеки в Париже — в салоне П. Виардо — читал свой рассказ «Стучит!», а именно так, что «мороз по коже подирал» [Литературное наследство, 1964: 446]. Он отметил в особенности мастерство Тургенева в передаче ритма: «Стучит — стучит — потрясло меня и всех, как быстро приближалась телега с шайкой разбойников» [Тургенев, 1960–1968, 4: 609].

С особенным удовольствием Тургенев читал некоторые рассказы из «Записок охотника», а именно «Живые мощи», «Певцы», «Льгов», «Малиновая вода», «Бурмистр», «Бирюк».

Тургеневу случалось читать на вечерах и в частном кругу также произведения других русских писателей — чаще всего в Париже. Он относился к этим выступлениям всерьез и усердно готовил выразительное чтение. В начале марта 1875 года Глеб Успенский пишет Н.К. Михайловскому из Парижа в Петербург: «Тургенев прочел мой рассказ ‘Ходоки’ и прочел пре-

восходно. Я не присутствовал на чтении, но присутствовал на приготовлении к чтению: Тургенев прорепетировал рассказ раз 7–8, изучил, каким голосом, как и что сказать до мельчайших подробностей. Я из сил выбился слушать его, но за то вышло отлично» [Успенский, 1951: 152, 577].

Последние выступления Тургенева в роли декламатора проходили в Париже. В канун нового 1883 года он выступил с чтением трех «Стихотворений в прозе» в «Обществе русских художников», хотя был уверен, «что эти 'Стихотворения' вовсе не пригодны для *публичного* чтения. Они могут иметь некоторый успех только в интимном кругу» [Тургенев, 1960–1968, 13: 101].

Отталкиваясь от замечания Б.М. Эйхенбаума о том, что Тургенев стремится рассказывать и «всегда обращается к слушателю», мы рассмотрели разные аспекты «звучащего слова» в его жизни и творчестве. Оказалось, что чтение вслух играет очень важную роль. А неожиданно большую роль играет чтение вслух литературных произведений в узком кругу до их появления в печати. Это объясняется, с одной стороны, желанием Тургенева заранее выяснить реакцию публики, а с другой — социально-культурными факторами: той атмосферой дружеского соревнования, которая царила тогда в «дворянской республике» русских «литературных деятелей».

ЛИТЕРАТУРА

Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965.

Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2 т. М., 1965.

Дурылин Н.С. Чтецы Пушкина // Красная новь. М., 1937. № 1.

И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1969.

Кони А.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1968.

Литературное наследство // Из парижского архива И.С. Тургенева. М., 1964. Т. 73. Кн. II.

Павлова С.В. Из воспоминаний // Новый мир. М., 1946. №. 3.

Пантелеев Л.Ф. Воспоминания. М., 1958.

Тургенев И.С. Полн. собр. писем: В 13 т. / Под гл. ред. М.П. Алексеева. Л., 1961–1967.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 15 т. / Под гл. ред. М.П. Алексеева. Л., 1960–1968.

Рейтблат А.И. Чтение вслух как культурная традиция // А.И. Рейтблат. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001.

Успенский Г.И. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 13.

Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854/1886). М.; Л., 1934.

Эйхенбаум Б.М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л., 1923.

Andrey Bely, *The First Encounter*, Translated and Introduced by G. Janeček, Preliminary Remarks, Notes and Comments by N. Berberova, Princeton, 1979.

Meyer-Kalkus R. Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001.

ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ НЕПОВТОРИМОСТИ «ЖИВЫХ ГОЛОСОВ», ОТРАЖЕННЫХ В РОМАНЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»*

Е. Вельмезова
(Лозанна, Швейцария)

С точки зрения отражения в художественной литературе истории лингвистических идей, роман А. Солженицына «В круге первом»[1] — произведение многоплановое. В нем отражены и «новое учение о языке» Н. Марра, и подготовка Сталиным статьи о «марксизме в языкознании», во многом изменившей историю советской науки о языке в 1950 году, и, наконец, история экспериментальной фонетики. Однако и здесь, в отражении истории прикладных фонетических исследований, в романе представлены и различимы сразу несколько направлений. Это и создание «секретной телефонии» для Сталина, и работа над проектом так называемой «видимой речи». Последние исследования в романе составляют часть более широкого проекта — «разработки системы “вокодер”, что значило по-английски voice coder (кодированный голос), а по-русски было окрещено “аппарат искусственной речи” […]» (стр. 68). Наконец, третье направление фонетических исследований, которое и оказывается постепенно в центре романа и на котором мы остановимся здесь подробнее, — это исследования по распознаванию «неповторимой индивидуальности» живых голосов. Это направление непосредственно связано с основной сюжетной линией романа: в самом начале произведения «го-

* Я искренне благодарю за помощь в моем исследовании Н.В. и В.П. Вельмезовых, а также Н.Д. Светозарову, прочитавшую эту статью в первой редакции, за ее комментарии. Расширенный вариант этой работы опубликован в книге Вельмезова, 2014: 314–327.

[1] Первая редакция романа была закончена в 1957 году [Солженицын, 1999: 828]; (ссылаясь на этот роман, далее мы будем указывать лишь номера страниц, по изданию 1999 года). Затем роман был «искажен» в 1964 и «восстановлен» в 1968 году (стр. 6). Описываемые в романе события происходят (правда, с многочисленными экскурсами в прошлое) в конце декабря 1949 года.

сударственный советник второго ранга» (стр. 7) Иннокентий Володин пытается сообщить по телефону в американское посольство в Москве сверхсекретную информацию о советском разведчике, который в Нью-Йорке должен будет в ближайшее время получить «важные технологические детали производства атомной бомбы» (стр. 11). При этом Володин — что совершенно естественно — с самого начала запутывает следы как может: он звонит из телефонного автомата на людной станции метро, нарочно говорит только по-русски и старается изменить голос. При этом, успокаивая себя, он рассуждает следующим образом: «Неужели есть средства дознаться, кто звонил из автомата? Если говорить только по-русски? Если не задерживаться, быстро уйти? Неужели узнают по телефонному сдавленному голосу? Не может быть такой техники» (стр. 8).

Но в романе Солженицына такие исследования уже ведутся, однако они поначалу представляют собой одну из побочных линий проекта «секретная телефония»:

> «[…] шарашку […] заставили заниматься секретной телефонией. Тему эту надеялись решить в год, но она уже тянулась два года, расширялась, запутывалась, захватывала все новые и новые смежные вопросы, и здесь, на столах Рубина и Нержина докатилась вот до распознания голосов по телефону, до выяснения — что делает голос человека неповторимым. Никто, кажется, не занимался подобной работой до них. Во всяком случае, они не напали ни на чьи труды» (стр. 32).

До распознавания голосов по телефону персонажи романа, кажется, действительно «докатились». Так, когда ни о каком звонке в американское посольство герои романа ничего еще не знают, один из них — филолог Рубин — говорит математику Нержину следующее: «А порядочно мы продвинулись, Глебка […]. В сочетании с *видимой речью* у нас хорошее оружие. Очень скоро мы-таки с тобой поймем, от чего же зависит голос по телефону...» (стр. 28).

Правда, сама типология голосов, которую разрабатывают Рубин и Нержин, их «приборно-объективная и описательно-субъективная классификация человеческих голосов» (стр. 618) не может не вызвать улыбки современного читателя, настолько она еще примитивна. Голоса в ней описываются, например, как «голос глухой с потрескиванием» (голос заключенного

Потапова [стр. 231]) или как голос «колокольчатый» (голос Валентули [стр. 28]). Примитивность этой классификации едва ли не вызывает смех даже у самих заключенных:

> «— Ага! — воскликнул тот зэк от окна, чей письменный стол смыкался лоб в лоб со столом маленькой девушки. — Вот, Левка, когда я поймал валентулин голос! *Колокольчатый* у него! Так я и запишу, а? Такой голос — по любому телефону можно узнать. При любых помехах.
>
> И он развернул большой лист, на котором шли столбцы наименований, разграфка на клетки и классификация в виде дерева.
>
> — *Ах, что за чушь!* — отмахнулся Валентуля, схватил паяльник и задымил канифолью» [стр. 28, второй курсив наш. — *Е.В.*].

Валентуля по образованию инженер, отсюда и его отношение к подобной гуманитарно-филологической классификации как к «чуши» (впрочем, позже [стр. 454] смех Валентули как «колокольчатый» охарактеризует и сам автор, Солженицын — тем самым как будто подчеркивая не научный, а, скорее, художественный характер изначальной классификации голосов, созданной заключенными). И действительно, сами заключенные (а точнее, Рубин и Нержин) признают, что «[р]абота над голосами только-только у них началась». Это была лишь «[п]ервая классификация. Первые термины» (стр. 279).

Итак, в самом начале работа по распознаванию неповторимости, индивидуальности живых голосов считается на шарашке «второстепенной», побочной, дополнением к основным ведущимся там исследовательским проектам: «Уж такая у нас второстепенная работенка, какие-то голоса...» — говорит приятелю Нержин (стр. 54). Однако звонок Володина в американское посольство в корне меняет все дело, и исследования по распознаванию живых голосов на какой-то момент — когда надо срочно поймать преступника — становятся приоритетными в шарашке. Разумеется, опираться при этом приходится на прежние (побочные) исследования самих Нержина и, прежде всего, Рубина:

> «— Видите ли, — говорил он [Ройтман. — *Е.В.*], называя замминистра по имени-отчеству и безо всякой угодливости, — у нас ведь есть прибор видимой речи — ВИР, печатающий

так называемые *звуковиды*, и есть человек, читающий эти звуковиды, некто Рубин.
— Заключенный?
— Да. Доцент-филолог. Последнее время он у меня занят тем, что ищет в звуковидах индивидуальные особенности речи. И я надеюсь, что, развернув этот телефонный разговор в звуковиды, и сличая со звуковидами подозреваемых...» (стр. 265).

Рубин действительно умеет читать «звуковиды» (в романе не содержится *точной* информации о том, что это такое: вероятнее всего, сейчас мы назвали бы их сонограммами: в настоящее время их расшифровка, во многом с опорой на классическую работу *Динамические спектры речевых сигналов* [Деркач, Гумецкий, Гура, Чабан, 1983], составляет необходимую часть одного из самых первых зачетов по фонетике для студентов-первокурсников, обучающихся, например, в МГУ по специальности «теоретическая и прикладная лингвистика»). Проверив умение Рубина читать «звуковиды», к нему обращаются со следующим вопросом:

«— Так вот, Лев Григорьич, а индивидуальные особенности голосов вы можете различать на звуковидах?
— Мы называем это — индивидуальный речевой лад. Да! Это представляет как раз теперь предмет нашего исследования.
— Очень удачно! Кажется, для вас есть ин-те-ресное задание» (стр. 270).

Так, получив это «ин-те-ре-сное задание» — поймать государственного преступника, — Рубин с увлечением берется за создание новой науки — «фоноскопии»[2]. Он начинает с того, что просит ограничить круг подозреваемых (их пять) и записать на пленку их разговоры по телефону. Тем самым

[2] Ср. комментарии Е. Галяшиной по поводу этого названия в современной отечественной лингвокриминалистике: «Экспертиза устной речи, записанной на фонограмме, в современной экспертной и судебной практике носит название фоноскопической. (Это название принято в нормативно-правовых актах в системе экспертно-криминалистических подразделений МВД России; в других правоохранительных органах может использоваться другое наименование)» [Галяшина, 2004: 26].

он получает возможность сравнивать голос преступника с голосами каждого из пяти подозреваемых: «[…] отчетливые “форманты” его [Володина. — *Е.В.*] “индивидуального речевого лада” ложились на узкую коричневую магнитную пленку, чтобы к утру быть превращенными в звуковиды и мокрою лентою распростереться перед Рубиным» (стр. 486), а затем «[м]агнитные ленты сравнивались» (стр. 619)… И вот, наконец, — основной момент работы:

> «Надевая наушники, Рубин слушал и слушал роковой разговор с посольством, а потом — представленные ему еще пять лент с пяти разговоров подозреваемых лиц. То он верил ушам, то отчаивался им верить и переходил к фиолетовым извивам звуковидов, напечатанных по всем разговорам. Длинные многометровые бумажные ленты, не помещаясь даже на большом столе, ниспадали белыми скрутками на пол слева и справа. Порывисто брался Рубин за свой альбом с образцами звуковидов, классифицированных то по звукам-“фонемам”, то по “основному тону” различных мужских голосов. Цветным красно-синим карандашом […] он размечал особо поразившие его места на лентах» (стр. 707–708).

Наука фоноскопия, по Солженицыну, рождается 26 декабря 1949 года — т.е. меньше чем через два дня после звонка Володина в американское посольство. Однако к созданию этого нового научного направления Рубина привела вся его прежняя исследовательская работа. Как заявляет сам Рубин,

> «[н]аша почти двухлетняя собирательная работа, все эти звуковые и слоговые анализы русской речи, изучение звуковидов, классификация голосов, учение о национальном, групповом и индивидуальном речевом ладе […] — все это дает теперь свои концентрированные результаты» (стр. 710).

Так, Рубин и его «начальник», Ройтман, «рассматривали выделенные на лентах звуковидов синим и красным карандашом образцы, характерные звуки, стыки согласных, интонационные линии» (стр. 711)… Они оба признают достаточным

список пяти подозреваемых и затем начинают сужать его еще более:

«А посмотрите, как много дает нам звуковидный анализ! — с горячностью показывал Рубин. — Вы слышите, что в начале преступник говорит не тем голосом, он пытается его менять. Но что изменилось на звуковиде? Только сдвинулась интенсивность по частотам — индивидуальный же речевой лад ничуть не изменился! Вот наше главное открытие — речевой лад! Даже если преступник до конца говорил измененным голосом — он бы не скрыл своей характерности!

Но мы еще плохо знаем с вами пределы изменяемости голосов, — упирался Ройтман. — Может быть, в микроинтонациях эти пределы широки.

Если на слух легко было усумниться, где схож голос, где разен, то на звуковидах изменением амплитудно-частотного рисунка разнота выявлялась как будто отчетливей. (Правда, беда была в грубости их аппарата видимой речи: он выделял мало частотных каналов, и величину амплитуды передавал неразборчивыми мазками. Но извинением служило то, что его не предназначали для такой ответственной работы.)

Из пяти подозреваемых Заварзина и Сяговитого можно было отвести совершенно уверенно (если вообще будущая наука разрешала делать выводы по единичному разговору). С колебаниями можно было отвести и Петрова (разгорячившийся Рубин отводил и Петрова уверенно). Напротив, голоса Володина и Щевронка подходили к голосу преступника по частоте основного тона, имели с ним одинаковые фонемы: *о, р, л, ш* и были сходны по индивидуальному речевому ладу. Вот на этих-то сходных голосах и следовало бы теперь развить науку фоноскопию и отработать ее приемы. Только на тонких этих различиях и мог выработаться ее будущий чуткий аппарат. С торжеством создателей откинулись к спинкам стульев Рубин и Ройтман. Их мысленный взгляд прозревал ту, подобную дактилоскопической, организацию, которая когда-нибудь будет принята: единая общесоюзная фонотека, где записаны звуковиды с голосов всех, однажды заподозренных. Любой преступный разговор записывается, сличается, и

> злоумышленник без колебаний изловлен, как вор, оставивший отпечатки пальцев на дверце сейфа» (стр. 711–712).

Итак, что же открыл Рубин, говоря языком современной экспериментальной фонетики? Его «индивидуальный речевой лад», его важнейшее открытие, очевидно, представляет собой рисунок распределения звуковой интенсивности по частотам, соотношение частот на сонограмме. Этот рисунок может смещаться по спектру — если, например, человек пытается подделать голос. Однако контуры его при этом изменятся минимально. Сложность экспертизы для Рубина состояла в том, что сами слова на пленках, которые он сравнивал, были очевидно неодинаковыми. Однако имея опыт работы со своими «звуковидами», Рубин неизбежно должен был прийти к выводу о том, что фоноскопия, возможность идентификации по голосу имеет объективное право на существование.

Перейдем теперь к следующим двум вопросам:

1. Насколько отраженные в романе события (в частности, исследования в области экспериментальной фонетики) соответствовали тому, что́ реальные прототипы двух героев романа, о которых речь шла выше, Льва Рубина и Глеба Нержина, — т.е. Лев Копелев и сам Александр Солженицын — делали в действительности на действительно существовавшей тогда марфинской шарашке?

2. Насколько грамотно, с лингвистической точки зрения, написан роман — по крайней мере, в том, как представлены в нем идеи о распознавании индивидуальности, неповторимости речевых голосов?

Что касается первого вопроса, то опираться здесь отчасти можно на мемуары самого Льва Копелева. В них действительно описаны фонетические исследования, которые вели заключенные шарашки. Однако речь там идет — как, впрочем, и в романе Солженицына — не только об исследовании индивидуальности голосов, но о разработке новых систем секретной телефонии. Надо было, как пишет Копелев,

> «[…] исследовать материал нашей телефонии — русский язык. Исследовать его фонетически и математически, т.е.

статистически. Сколько и каких есть букв […], как разные буквы проходят по телефонным линиям. […] такое исследование еще никогда не проводилось в России в достаточно больших масштабах» [Копелев, 1981, http://www.jewish-library.ru/kopelev/utoli_moya_pechali/1-3.htm?page=2].

Как пишет далее Копелев,

«[…] за три недели мы обработали более ста тысяч слогов и насчитали из них немногим больше трех с половиной тысяч фонетически разных. При этом менее сотни наиболее частых слогов составили почти 85% из всей массы обработанных текстов. Мы убедились, что слоговой состав нашей речи в общем довольно постоянен, независимо от жанров и тем. Различия выражались главным образом в сравнительно редких звукосочетаниях. Самыми частыми и при общем подсчете, и в отдельных потоках оказывались одни и те же слоги. Первые места, как правило, занимали и, на, нъ, въ…» [там же, http://www.jewish-library.ru/kopelev/utoli_moya_pechali/1-3.htm?page=3].

В результате начальник шарашки, инженер-полковник, остается этим весьма доволен:

«Ваша бригада меня порадовала. […] я вам […] объясню причины радости. Единицей измерения разборчивости в канале связи издревле служит именно слог. […] Сколько сочетаний возможно из двух-трех букв, — пардон, звуков, — если их общее число равно даже не 30, а скажем, 20? А ведь есть еще и такие односложные слова, которые образуются из более чем двух-трех дискретных единиц, например: СПОРТ, СКЛОН, ФРАХТ, ТРАКТ и т.п. […] Вот именно, астрономическое число… […] Однако то, что обнаружили вы, — это, батеньки мои, число конечное, вполне обозримое. И значит, для нас, телефонистов, весьма любопытное» [там же].

Интересно, что результаты этих исследований косвенным образом подводили к возможности решения проблемы

опознаваемости индивидуальных живых голосов — и вот почему. Как говорилось, среди самых частотных слогов русского языка, обнаруженных заключенными (а как мы помним слова инженера — начальника шарашки, единицей измерения разборчивости в канале связи издавна служит именно слог), были слоги [и], [на], [нъ], [въ]…[3] В то же время уже более поздние исследования зависимости возможности распознавания индивидуального голоса от фонетических качеств звука показали, что легче всего индивидуальные различия распознаются на следующих звуках:

1) гласные (кроме [у]);
2) сонанты (как, например, [н]; что же касается [в], по ряду своих характеристик он очень близок к сонантам);
3) шумные звонкие согласные;
4) шумные глухие согласные [Рамишвили, 1967: 7].

Таким образом, именно слоги, названные наиболее частотными в русском языке, дают возможность максимально успешной идентификации индивидуальных голосов.

Тем самым мы непосредственно подошли ко второму поставленному вопросу: насколько «лингвистически грамотен» автор романа в передаче истории, хронологии фонетических исследований?

Пионерской работой по «идентификации, основанной на использовании “отпечатков” голоса» [Керста, 1962: 39] чаще всего считают статью Л. Керста «Voiceprint identification», опубликованную в 1962 году (см. также менее часто цитируемые и упоминаемые исследования того же времени [Sebestyen, 1962]

[3] Ср. с результатами исследования статистики слогов русской речи, опубликованного в 1964 году В. Елкиной и Л. Юдиной: «В результате обработки текста объемом в 94 000 слогов обнаружено 3910 различных слогов. Из них 1580 слогов встретились не менее 5 раз каждый, и в сумме они составили 95,5% от общего числа слогов. 359 слогов встретились не менее 40 раз и в сумме составили 78,17%. Первые 37 слогов частотной таблицы […] составляют ≈ 36%» [Елкина, Юдина, 1964: 59]. Шесть наиболее частотных слогов русского языка — [jь], [и], [Л], [нъ], [н’и], [въ] (там же: 63), что отчасти соответствует результатам, о которых пишет Копелев.

и [Рамишвили, 1966; 1967[4]]. Вот как начинается реферат его статьи, опубликованный по-русски, в том же 1962 году:

> «Исследования по распознаванию речи показали, что голос может стать более надежным средством идентификации, чем дактилоскопические отпечатки, так как голос человека изменить еще труднее, чем кожный рисунок на пальцах рук. [Как мы видели, точно так же рассуждали и персонажи романа Солженицына. — *Е.В.*] Основной трудностью в системах распознавания речи является чрезвычайно индивидуальный характер человеческой речи; в данном случае этот факт может явиться основой для национальной системы идентификации. Характеристики речи, которые, по-видимому, мало меняются с возрастом и мало зависят от удаления зубов, гланд и аденоидов, не могут быть легко замаскированы. Кроме того, их изменение хирургическим путем значительно сложнее, чем изменение отпечатков пальцев» [Керста, 1962: 39].

Метод Керста основывался на «чтении» и интерпретации так называемых «вокалиграмм»:

> «Вокалиграммы, или спектрограммы голоса, представляют собой изображения одного произнесенного слова; на вокалиграмме дается распределение акустической энергии на звуковых тонах разной высоты. На основе спектрограмм получают квантовую вокалиграмму, напоминающую собой контурную карту. Вокалиграмма такого рода может быть обработана с помощью вычислительной техники» [там же].

И далее:

[4] Были, впрочем, и многие другие работы 60-х годов, так или иначе затрагивающие проблемы распознавания голосов — в том числе, печатавшиеся и в Советском Союзе и защищавшиеся как диссертации. Однако сегодня они гораздо менее известны. Разумеется, велись такие исследования и в дальнейшем — но так как в центре нашей работы находится именно «лингвистика в литературе» (в данном случае, в романе Солженицына, описывающем события конца 1949 года и окончательно отредактированном к 1968 году), они представляют для нас меньший интерес.

> «При наличии вокалиграмм достаточного количества различных слов-эталонов специалист может отличить данный конкретный голос от миллионов других. Группы частот, в которых концентрируется акустическая энергия, определяются формой и размерами рта, гортани и полостей носа. Даже если говорящий пытается изменить свой голос, контуры групп частот остаются почти неизменными, хотя точная конфигурация может не сохраняться. Контуры изменяются незначительно при потере зубов, при удалении миндалин или аденоидов и даже при наполнении рта каменными шариками» [там же].

А отсюда следует весьма оптимистичный вывод: «В настоящее время кажется похожим на истину, что визуальные различия в основных контурах вокалиграмм более ощутимы, чем различия голосов при восприятии на слух» [там же]. Получается, что персонаж романа Солженицына Рубин действительно имел основания доверять больше рисунку «звуковида», чем собственному уху. Что же касается вокалиграмм, то они, в отличие от «звуковидов», гораздо более точны в силу дискретности своего рисунка, ведь вокалиграмма — это *квантовая* спектрограмма.

Правда, полностью автоматизировать процесс идентификации вокалиграмм невозможно (хотя такие попытки когда-то предпринимались, см., например, [Рамишвили, 1967; Шакин, 1968] и т.д.) Во-первых, для *интерпретации* результатов все равно требуются специально обученные люди. А во-вторых, в любом случае речь будет идти о *вероятностном*, о релятивном, а не об абсолютном. Именно этим объясняется тот факт, что в судебной экспертизе стран Западной Европы эксперты-лингвисты, оценивающие индивидуальность голоса, и до сих пор оперируют только вероятностями: *С той или иной вероятностью, эт.е. голос Икс-а или Игрек-а*[5].

[5] В русской же судебной практике, как пишет, например Т. Свирава, напротив, вероятностный подход не очень приветствуется. И если эксперт говорит, предположим, о большой *вероятности* того, что тот или иной голос принадлежит тому или иному человеку, de jure это равносильно заключению о признании *невозможности* решить проблему идентификации голоса [Svirava, 2009: 2–3].

Однако если сегодня никто больше не может оспаривать существование вокалископии-фоноскопии, год ее рождения, конечно, не 1962-й, год первых публикаций на эту тему. Все началось гораздо раньше. Работы же на эту тему просто не публиковались из-за засекреченности соответствующих исследований — как в России, так и в других странах (прежде всего, в Соединенных Штатах). Как мы уже отмечали выше, время рождения вокалископии, или фоноскопии, должно было более-менее совпадать (разумеется, с небольшим опозданием, необходимым хотя бы для эксплицитной постановки проблемы идентификации голосов) со временем появления первых «звуковидов» — хотя, конечно, ни о какой высокой точности исследований речи тогда еще быть не могло просто в силу отсутствия необходимой для этого аппаратуры. Техника же создания и интерпретации «звуковидов» восходит уже к первой половине 40-х годов прошлого века. Хотя здесь мнения о точных датах расходятся. Например, в книге *Общая и прикладная фонетика* Л. Златоустовой, Р. и В. Потаповых и В. Трунина-Донского говорится: «Изучение речи при помощи спектрального анализа практически было начато в 1941 г., когда была предложена конструкция спектрографа, названная "видимая речь"» [Златоустова, Потапова, Потапов, Трунин-Донской, 1997: 72]. В то же время, уже упоминавшийся «официальный» создатель вокалископии Керста в 1962 году утверждал, что «[т]ехника получения спектрограмм голоса была разработана 17 лет назад [т.е. в 1945 году. — *Е.В.*] в фирме Bell Telephone Laboratories [где Керста и работал. — *Е.В.*]» [Керста, 1962: 40]. Следовательно, описанные в романе Солженицына исследования неповторимости «живых голосов», относящиеся к концу 1949 года, вовсе не являются фантастически опережающими свое время: *истоки* фоноскопии, ее *начала*[6] должны восходить именно к 40-м годам прошлого века. Время же более тонких и точных методов и решений, время расцвета фоноскопии придет потом.

[6] Напомним, что поставленная перед Рубинным задача окончательно решена им не была: из двух оставшихся у него на подозрении людей он не мог выбрать одного.

ЛИТЕРАТУРА

Вельмезова Е.В. История лингвистики в истории литературы. М., 2014.

Галяшина Е.И. Роль и значение деятельности профессора Л.В. Златоустовой в становлении и развитии лингвокриминалистики и судебного речеведения // Кедрова Г.Е., Потапов В.В. (отв. ред.). Язык и речь: проблемы и решения: Сборник научных трудов к юбилею профессора Л.В. Златоустовой. М., 2004.

Деркач М.Ф., Гумецкий Р.Я., Гура Б.М., Чабан М.Е. Динамические спектры речевых сигналов. Львов, 1983.

Елкина В.Н., Юдина Л.С. Статистика слогов русской речи // Вычислительные системы: Сборник трудов Института математики СО АН СССР. 1964, 10.

Златоустова Л.В., Потапова Р.К., Потапов В.В., Трунин-Донской В.Н. Общая и прикладная фонетика. М., 1997.

Керста Л. (Kersta L.G.) Система идентификации, основанная на использовании «отпечатков» голоса (вокалископии) // Electronics. Электроника (еженедельный журнал, русский перевод). 1962, 24/35.

Копелев Л.З. Утоли моя печали // http://www.jewish-library.ru/kopelev/utoli_moya_pechali (1981).

Рамишвили Г.С. Об автоматическом узнавании голосов // Известия АН СССР, Техническая кибернетика. 1966, 5.

Рамишвили Г.С. Исследования по автоматическому различению индивидуальности голоса. Автореферат… канд.дис. Тбилиси, 1967.

Солженицын А.И. В круге первом // Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. II.

Шакин В.В. Узнавание голосов на основе аппроксимации квантованной видимой речи // Опознание образов / Отв. ред. И.Т. Турбович. М., 1968.

Sebestyen G.S. Decision-making processes in pattern recognition. New York, 1962.

Svirava T. The use of statistical methods in forensic speaker identification in Russian Federation // http://stp.ling.uu.se/~nivre/statmet/svirava.pdf (2009).

ТЕОРИЯ «УСТНОСТИ» АНРИ МЕШОННИКА

Э.А. Дейнека
Париж, Франция

L'oralité devient à la mode. Ainsi, soudain, en apparence, des convergences précipitent, cristallisent. Il y a vingt ans c'était le structuralisme. Aujourd'hui, c'est l'oralité. C'est aussi, même si le rapprochement paraît incongru, le judaïsme. Le rapprochement n'est pas incongru. On le verra[1].

H. Meschonnic

Инициатором современных дискуссий о гибели «живого слова» и необходимости его «воскрешения», вероятно, можно по праву считать В. фон Гумбольдта, который еще в начале XIX века говорил о том, что «язык состоит исключительно из связной речи» и что «грамматика и словари сопоставимы» в этом смысле «с его мертвым скелетом», поскольку именно «активность (*energeia*)» является отличительным свойством *живого* слова [Meschonnic, 1985: 143].

Именно из этих органицистских представлений немецких романтиков конца XVIII — начала XIX веков о природе человеческого языка, сквозь тернии русского формализма и французского структурализма XX века [Tchougounnikov, 2003], начиная примерно с 1970-х годов, в европейском языкознании начинает вновь пробиваться росток интереса к изучению устной речи, с точки зрения ее фонетических, лексических, грамматических, синтаксических, диалектологических, социолингвистических и лингвопоэтических особенностей. Интерес этот также во многом подкреплялся данными археологического и этнографического характера, полученными на материале изучения первобытных и так называемых «традиционных» культур, в особенности тех из них, которые развивались на протяжении тысячелетий в отсутствие письменности, или

[1] Устность входит в моду. Вот так, внезапно, казалось бы, сходимости рядов устремляются к своему предельному значению, кристаллизуются. Двадцать лет назад это был структурализм. Сегодня это — устность. Это также, пусть даже такое сближение покажется неуместным, — иудаизм. Такое сближение не неуместно. Мы это увидим [Meschonnic, 1985: 93]. — *Пер. Э.Д.*

тех, письменность которых основывалась на принципах, резко отличавшихся от принципов организации алфавитного, или так называемого фонематического, письма.

Данное положение дел как раз и явилось предметом ироничного замечания французского поэта, лингвиста и переводчика Анри Мешонника (1932–2009), приведенного в качестве эпиграфа к настоящей статье. Однако интерес самого А. Мешонника к проблемам устной речи далеко не ограничился простой констатацией данного факта.

На основе концепта *oralité* (дословно: *устность*) французский лингвист выстроил свою собственную многогранную теорию. Во многих случаях употребление термина *oralité* А. Мешонником может быть передано в русском языке словосочетанием *устная речь*, но, учитывая ту концептуальную емкость понятия, которую приобретает этот термин в работах французского лингвиста, было бы более уместным, на наш взгляд, использовать при переводе термин *устность*, симметричный, в лексико-морфологическом отношении, термину *письменность (écriture)*.

1. *Устность* как концепт

Необходимо сразу оговориться, что, в философском смысле, *устность* и *письменность* в целом подразумевают представление о том, что является имманентным *устному* и *письменному* вообще, как абстрактным категориям.

Вместе с тем, понятие «écriture», в некоторых контекстах, тяготеет скорее к содержанию концепта *письмо* (либо в смысле способа материальной реализации высказывания, либо как синоним *стиля мышления*, *манеры письма*), тогда как подобрать русский эквивалент термину *oralité*, отличный от слова *устность* (соответственно, либо в значении «устное изложение», либо в смысле «стиль рассуждений», «манера высказывания»), представляется весьма затруднительным.

В буквальном же смысле, прямыми аналогами русских терминов *устная речь* и *письменная речь* являются соответственно французские *l'oral* et *l'écrit*, или *parole orale* и *parole écrite*.

Таким образом, чисто лексически, слово *oralité* во французском языке может употребляться как в значении «уст-

ность» (в противоположность либо *письменности*, либо *письму*), так и в значении «устная речь» (в противоположность *письменной речи*).

Однако у А. Мешонника, в терминологическом отношении, понятие *устность* приобретает совершенно особый комплекс значений. Так, вслед за своим современником и коллегой по университету Ж. Деррида А. Мешонник развил диалектику письменного и устного слова [Meschonnic, 1973], но, в отличие от своего знаменитого соотечественника, предложил рассматривать «устность» как еще более широкое понятие, а именно как специфическую форму дискурсивного развертывания мысли по ходу говорения, принципиально не зависящую от способа реализации языка в процессе «эмиссии, исполнения и трансляции» речевого высказывания.

«Дуализм письма и устной речи» А. Мешонник попытался разрушить путем перехода от двойственного деления форм языковой деятельности к тройственному: письменная речь (*l'écriture*) / разговорная речь (*le parlé*) / устная речь (*l'oral*) [Meschonnic, 1985: 121–128, раздел «L'oralité n'est pas le parlé» («Устность не есть разговорное»)], — подразумевая при этом, что «устность» (*oralité*) представляет собой особую *ритмическую*, т.е. семантико-синтаксическую и интонационно-просодическую, организацию как разговорной, так и письменной речи.

2. *Устность* как дискурсивная *ритмика* и проявление *телесности* в языке

В учении А. Мешонника устность органически связана с мышлением, дискурсом, поэзией и ритмом. В одном из своих главных программных сочинений — *Критика ритма: историческая антропология языка* [Meschonnic, 1982] — А. Мешонник, со ссылкой на известного французского антрополога А. Леруа-Гурана [Leroi-Gourhan, 1964], пишет: «Le rythme, gardien du corps dans le langage, dont Leroi-Gourhan a résumé les "fondements corporels" et collectifs, la "part subsistante de comportements infra-verbaux"»[2] [Meschonnic, 1982: 651].

[2] Ритм, страж тела в языке, «телесные» и коллективные «основания» которого, как «остаточную часть инфравербальных поведений»,

Данная характеристика *ритма* как «стража тела в языке», наделенного «коллективными и телесными основаниями» и представляющего собой «остаточную часть инфравербальных поведений», показательна с точки зрения соотношения *языка* и *телесности*. *Телесность (corporalité)* — это еще один неологизм, наряду с *устностью*, специфически употребляемый А. Мешонником в контексте поиска «однородностей» и «неоднородностей» (*homogénéité du vivre et du dire*, *du dire et du faire*) в том, что и как, в рамках различных дискурсов, говорится (*se dit*) и делается (*se fait*) в языке и посредством языка (*dans et par le langage*).

Так, в одном устном интервью, снятом на любительскую видеокамеру в 1995 году в университете Париж 8 Винсенн — Сен-Дени [Le langage et le corps. Entretiens avec Jean-Paul Desgoutte, 1995. http://www.youtube.com/watch?v=jy2g0mFzkQc. — *Расшифровка и пер. Э.Д.*], поэтик поясняет свое понимание связи *языка* и *тела* следующим образом: «...le problème du rapport entre le langage et le corps commence quand on saisit du parlé, si je puis dire, c'est-à-dire il commence quand il y a de l'écrit et particulièrement de la littérature. Et la psychanalyse au vingtième siècle a beaucoup fait pour mettre en rapport le langage et le corps (...). Mais, il s'agit de savoir ce qu'on dit quand on met en rapport le corps et le langage? Je crois que là, si on réfléchit sur le langage en général, c'est peut-être cet élément indispensable, le corps, qui montre qu'il peut pas y avoir de la théorie du langage sans théorie de la littérature. Parce que qu'est-ce qui met d'avantage le corps dans le langage, sinon la chose qui est ce qu'est un poème, tout ce qui est littérature. Et diversement, il y a évidemment une infinité de corporalisations. Mais en ce sens je dirais, l'hystérie consiste à faire entrer du langage dans le corps. Et peut-être que la poésie, plus fortement d'ailleurs que toutes les autres formes de choses écrites, fait l'inverse de l'hystérie, c'est-à-dire, elle fait entrer, la littérature fait entrer le corps dans le langage. (...) C'est-à-dire qu'on est obligé, à partir du moment quand on met en rapport le corps et le langage, d'inventer une façon de penser le langage qui n'est pas fournie par toute notre tradition culturelle. Qui essentiellement est une tradition du discontinu qui consiste à penser le langage en termes de langue, de mots, de sens,

---

резюмировал Леруа-Гуран. — *Пер. Э.Д.*

avec des formes, phrases, toutes unités qui sont les unités du discontinu. Et si on met en rapport le corps et le langage, et... comme interaction, une langue et une littérature, une langue et une culture, eh bien on est amené à penser quelque chose qui est de l'inconnu, c'est ce que j'appelle le continu (...). Et donc, penser la littérature et la théorie du langage ensemble, on s'apperçoit que ça revient à penser le corps dans le langage, que ça revient à penser le rythme, et que, en pensant le rythme comme discontinu (*sic*), finalement, on en puise quelque chose qui est le véritable levier théorique qui est capable de déstabiliser toute la représentation du langage, au moins depuis, je dirais, deux mille cinq cents ans»[3] [там же].

Как справедливо отмечает Ю. Маричик, подобное понимание соотношения между телом и языком «делает бессмыс-

[3] ...Проблема взаимосвязи между языком и телом начинается тогда, когда мы пытаемся зафиксировать говоримое, если можно так сказать, т.е. она начинается тогда, когда есть что-то написанное, и в особенности нечто литературное. И психоанализ в XX веке много сделал для того, чтобы связать язык и тело (...). Но вопрос в том, что мы говорим, когда связываем тело и язык? Я полагаю, что здесь, если рассуждать о языке в целом, тело — это, возможно, тот необходимый элемент, который показывает, что не может быть теории языка без теории литературы. Потому как что еще вносит тело в язык, если не такая вещь как поэма, все то, что является литературой. И различным образом, существует, очевидно, целая бесконечность корпорализаций. Но в этом смысле, я бы сказал, истерия заключается в том, что она вводит язык в тело. И возможно, что поэзия, впрочем, сильнее, чем все остальные формы написанного, делает обратное тому, что делает истерия, т.е. она вводит, литература вводит тело в язык. (...) Т.е. мы обязаны, с того момента как связываем тело и язык, придумать такой способ мыслить язык, который не предоставлен нам нашей культурной традицией. Которая в основном является традицией прерывного и которая заключается в том, чтобы мыслить язык в терминах языка-системы, слов, смысла, посредством форм, фраз, всех таких единиц, которые являются единицами прерывного. И если мы связываем тело и язык, и... в плане взаимодействия, язык и литературу, язык и культуру, то тогда нам приходится мыслить то, что относится к неизвестному, то, что я называю непрерывным (...). И тогда мыслить литературу и теорию языка вместе оказывается тем же самым, что мыслить тело в языке, тем же самым, что мыслить ритм, и мысля ритм как прерывное (*sic*), в конце концов, мы черпаем в этом что-то, что является настоящим теоретическим толчком, способным дестабилизировать в целом представление о языке, как минимум, я бы сказал, за предыдущие две с половиной тысячи лет. — *Пер. Э.Д.*

ленным противопоставление живого слова мертвому тексту, так как посредством понятия "устности" голос проникает также и в текст. Голос принадлежит не только сфере разговорного языка [le parlé], благодаря акту фонации, но и тексту в качестве главенства ритма, понятого как устность: "устность есть способ означивания, в котором субъект ритмизирует, т.е. максимально субъективирует свою речь. Ритм и просодия здесь делают то же, что физика и жестикуляция в речи разговорной. Они являют собой ту частицу тела, отелеснивания, что несет в себе письменная речь"» [Маричик, 2008: 141].

Иначе говоря, ритмика высказывания, по Мешоннику, есть материя и энергия телесности в языке — его «устность».

2.1. *Ритм* как стиховедческая и (пара)лингвистическая категория

А. Мешонник определяет «ритм в языке как "организацию меток, по которым лингвистические и экстралингвистические означающие (особенно в случае устной коммуникации) порождают специфическую семантику, отличную от лексического смысла слова, и которую [он называет] означиванием, а именно: это значимости, свойственные определенному дискурсу и ему одному"» [Маричик, 2008: 141].

Это — одно из многих, более или менее эксплицитных, определений, которые французский лингвист дает *ритму* как дискурсивной категории[4]. Но возможно ли на него опирать-

[4] Технически, А. Мешонник выделяет следующие компоненты дискурсивного ритма (как письменного, так и устного; как стихового, так и нестихового): 1) accent de groupe rythmique (accent de mot phonétique), ударение ритмической группы (ударение в фонетическом слове); 2) accent d'attaque, consonantique ou vocalique (accent intentionnel, accent de rhétorique, oratoire, affectif, émotioinnel, d'insistance affective ou intellectuelle), выделительное ударение, падающее на согласный или гласный звук (интенциональное ударение, риторическое, ораторское, аффективное, эмоциональное, ударение аффективного или интеллектуального усиления); 3) accent prosodique, consonantique ou vocalique, просодическое, консонантное или вокалическое, ударение (сюда относятся, помимо собственно просодии, такие репетитивные феномены, как ассонансы и аллитерации); 4) contre-accent, синкопа, или ударение в смежных слогах (как вариант: сверхсхемное ударение в метрическом стихосложении); 5) accent métrique, метрическое ударение в стиховой речи [Meschonnic, 1982].

ся с сугубо лингвистической точки зрения? Многие «чистые» лингвисты, особенно во Франции, считают *ритм* категорией как минимум паралингвистической, а то и вовсе риторико-стиховедческой. Однако проблема здесь — не столько в нежелании лингвистов признавать за ритмом право быть лингвистической категорией, сколько в подходах самого А. Мешонника к определению ритма, а именно — в отрицании им необходимости и возможности *типологизации* языковых паттернов речевого ритма, в синхронической и диахронической перспективах, на материале отдельных дискурсов и различных языков, как это было сделано, например, в работе В.В. Потапова.

В этой связи профессор В.К. Журавлев, в своем предисловии к книге В.В. Потапова, как раз охотно соглашается с тем, что «ритмическая организация речи сегодня является объектом лингвистики (инструментальной фонетики, фонологии, морфологии, синтаксиса), психолингвистики и социолингвистики» [Потапов, 2004: 5]; и, как и А. Мешонник, связывает это с тем, что «просодика относительно ближе к смысловой стороне языка, чем сегментная фонетика, а в наши дни все интенсивнее развиваются семантические исследования» [там же].

В.К. Журавлев также вспоминает гумбольдтианскую идею о том, что «сама сущность языка как формы мысли заключена в членораздельности» [там же], и выдвигает сильное утверждение о том, что «ритмическая специфика письменных и устных текстов связана не только с особенностями речевой просодии, но и с особенностями грамматического строя языков» [там же: 7]. При этом под ритмом он подразумевает, согласно определению В.В. Потапова, «квазирегулярную повторяемость наиболее частотных для данного хронологического состояния языка и варьирующих под влиянием грамматического строя данного языка ритмических структур, характеризующихся специфической просодической оформленностью в рамках интонационно-смысловых блоков» [там же: 6].

Это — совершенно правомерное, с научно-лингвистической точки зрения, определение. Но оно, к сожалению, по ряду существенных причин, не вполне совместимо с определением А. Мешонника. Во-первых, А. Мешонник не согласился бы определять ритм как «квазирегулярную повторяемость

наиболее частотных (...) ритмических структур» — ритм Мешонника свободен от какой бы то ни было статистически верифицируемой «регулярности». Во-вторых, французский лингвист признавал существование только ритмик отдельных дискурсов и принципиально отрицал целесообразность их типологизации на материале языков в целом или даже в рамках корпуса определенным образом подобранных текстов. Это положение (о радикальной специфичности ритмики поэтического текста), в частности, лежит в основе его теории художественного перевода — без него она оказалась бы попросту несостоятельной.

2.2. *Ритм* как парадигма в теории и практике перевода

Оригинальность традуктологической концепции А. Мешонника связана с идеей целесообразности перевода как раз таки уникальной *ритмики* (она же — *устность*, она же — *телесность*) любого подлежащего переводу дискурса; т.е. не столько смысла, образности, риторической конфигурации или лексико-грамматических особенностей текста/высказывания, сколько именно той «oralité qui est à traduire» («устности, подлежащей переводу») [Meschonnic, 1999].

В этой связи А. Мешонник настойчиво призывал не смешивать понятия литературы и информации и не верить в миф о Вавилонском столпотворении, якобы приведшем к фрагментации некогда единого человеческого праязыка; и не стремиться реконструировать этот гипотетический универсальный язык. А. Мешонник требовал переводить дискурс/текст таким, каков он есть ритмически, ибо ритмику он считал единственно возможным общим знаменателем, к которому следует приводить соссюровскую семиологическую дробь ОЗНАЧАЮЩЕЕ/ОЗНАЧАЕМОЕ в непростом лингвистическом «уравнении» двух различных языков.

Замечательной демонстрацией практической эффективности такого подхода (хоть и грешащей определенной долей неизбежного интуитивизма) являются выполненные А. Мешонником переводы библейских текстов с иврита на французский язык. Соответственно, примеров реализации такой теории-практики в переводах А. Мешонника можно подобрать

великое множество. Для иллюстрации приведем лишь один анекдотичный эпизод с переводом 28-го версета 29-й главы второй книги Хроник древнееврейского канона Библии.

Так, в одной из своих статей А. Мешонник искренне удивляется тому, что, несмотря на отсутствие каких бы то ни было проблем герменевтического порядка, проблем, связанных со смысловыми потерями или со специфическим синтаксисом, все авторы известных ему переводов данного фрагмента, «diversement, se sont ingéniés à rendre ce sens de l'oral inaudible» («каждый по-своему, умудрились заглушить этот изустный смысл»). «Je transcris l'hébreu : *vehachir mechorer — ve*, c'est « et »; *ha*, c'est l'article, tous deux proclitiques; *chir*, c'est « chant »; *mechorer* est le participe présent à la forme intensive du verbe « chanter », et équivaut à « chante ». Étant donné l'effet de symétrie, trois syllabes et trois syllabes, je traduis : « et le chant est qui chante ». En deux « mots », une intuition forte : ce ne sont pas les chanteurs qui chantent, c'est le chant qui chante. Rencontre imprévue et superbe avec Mallarmé, dans *Crise de vers* : « le poème, énonciateur»[5] [Meschonnic, 2002: 220–221].

Т.е. в таком исправленном варианте перевода сразу проявляется исконная дискурсивность архаичного языкового сознания, определенная образно-поэтическая логика библейского высказывания с возможным спектром смысловых интерпретаций: истинной песнью является только та песнь, которая способна петь. Да, это — образ, метафора, быть может несколько избыточная — и с точки зрения строгой религиозности, и с позиций внерелигиозной логики, — но реально присутствующая в дошедшем до нас из древности тексте, наделенная определенной когнитивной диалектикой, которую А. Мешонник и призывает не затушевывать в угоду тем или иным представлениям и сиюминутным переводческим нуждам.

[5] Транскрибирую иврит: *вехашир мешорер*, *ве* — это «и»; *ха* — это артикль, оба — проклитики; *шир* — это «песнь»; *мешорер* является причастием настоящего времени в интенсивной форме от глагола «петь» и соответствует форме «поет». Учитывая эффект симметрии, три слога и три слога, перевожу: «и песнь — та, что поет». В двух «словах» — могучая интуиция: не певцы поют, а песнь поет. Непредвиденная и превосходная встреча с Малларме, в *Кризисе стиха*: «поэма, высказывающаяся». — *Пер. Э.Д.*

3. *Теория устности* как проект антисемиотической реформы гуманитарных наук

Таким образом, теорию «устности» А. Мешонника можно охарактеризовать как концепцию особого дискурсивного модуса, при котором в процессе высказывания в тексте (письменном или устном) не возникает противоречия между «делаемым» и «говоримым», по мере его артикулирования с использованием заложенных в системе данного естественного языка экспрессивных средств.

Именно такой дискурсивный модус А. Мешонник признает «поэтическим», в частности лишенным «шизофрении знака», пребывающего в постоянном раздвоении на *означающее* и *означаемое*. Именно этот модус речепродукции должен, по его мнению, применяться при выполнении литературных переводов, в частности таких фундаментальных текстов, как Библия.

При этом, как было показано выше, ключевую роль А. Мешонник отводит «ритму», концептуализируя его в качестве полноценной лингвистической категории, призванной лечь в основу принципиально новой парадигмы языка, в рамках которой автор, вслед за В. фон Гумбольдтом и Э. Бенвенистом, предлагает изучать язык в его дискурсивной связности, в динамике его «телесности», а не как «мертвый скелет» лексико-грамматической номенклатуры, в который его превратили, по мнению лингвиста, традиционная грамматика, логический анализ языка, структурализм, семиолингвистика, прагматика, когнитивная лингвистика и другие направления языкознания XX века.

В широком общефилософском смысле, *ритм* концептуализируется А. Мешонником как монистический материалистический принцип, исключающий возможность гипостазирования означаемого (смысла) в знаке, наравне с означающим. Это абстрактное требование французский лингвист обосновывает на конкретном лингвокультурологическом, лингвопоэтическом и социолингвистическом материале и связывает с необходимостью построения новой эпистемологии, в рамках которой в основание наук о культуре, обществе и субъекте должна, по его мнению, быть положена концепция *дискурса*

как «поэтической» системы (в противоположность концепции *языка* как семиотической системы), базирующаяся на таких принципах плюральности (pluralité) и антинормативности, которые А. Мешонник обозначил термином *ритм*.

Практическим воплощением и наглядной реализацией теории «устности» А. Мешонника, тем самым, является его собственная поэзия и выполненные им «поэтические» переводы с иврита библейских текстов, а также разработанные им, описанные выше, методы ритмологического анализа, которые он применял для исследования художественных, философских, социально-политических и публицистических дискурсов.

ЛИТЕРАТУРА

Маричик Ю.А. Лингво-поэтическая теория Анри Мешонника и ее франко-русско-немецкие истоки // Европейский контекст русского формализма. М., 2008.

Потапов В.В. Динамика и статика речевого ритма. Сравнительное исследование на материале славянских и германских языков / Предисл. В.К. Журавлева. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2004.

Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. T. I: Technique et langage (Жест и слово. Т. I: Техника и язык) / Éd. Albin Michel. Paris, 1964.

Meschonnic H. Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction (К поэтике II: Эпистемология письма. Поэтика перевода). Le Chemin, Gallimard, 1973.

Meschonnic H. Critique du rythme: anthropologie historique du langage (Критика ритма: историческая антропология языка). Verdier, Lagrasse, 1982.

Meschonnic H. Qu'entendez-vous par oralité? (Что Вы понимаете под устностью?) // Les états de la poétique. Paris: PUF, 1985. P. 93–133.

Meschonnic H. Poétique du traduire (Поэтика перевода). Verdier, Lagrasse, 1999.

Meschonnic H. Hourra l'oral. Décentrer le traduire (Ура устность. Децентрировать перевод) // Traduire 2. Centre de recherche Texte/Histoire, Université de Cergy-Pontoise. Encrage, mai 2002, sous la dir. de D. Delas, P. 215–223.

Tchougounnikov S. Le formalisme russe : entre pensée organique allemande et premier structuralisme (Русский формализм: между немецкой органической мыслью и ранним структурализмом) // Protée. Vol. 31. No 2. 2003. P. 83–98.

ТЕАТРАЛЬНОЕ СЛОВО: УСТНОЕ ИЛИ ПИСЬМЕННОЕ?[1]

С.Ю. Бочавер
Москва

Пьеса, в ее классическом понимании и так, как она рассматривается в данной работе, почти всегда создается как письменный текст. Этот текст впоследствии может быть прочитан, а может быть сыгран. Наличие неизменного письменного текста делает возможным воспроизведение и повторение театральных представлений. Большинство пьес создано для того, чтобы прозвучать или быть представленными в театре и воспринятыми аудиторией. Тем не менее существуют пьесы, предназначенные в первую очередь для чтения (ср. нем. *Lesedrama*, *Buchdrama*), а также спектакли, созданные без опоры на фиксированный письменный текст (ср. ит. *comedia dell'arte all'improvviso*, а также другие разновидности народного театра, см. подробнее в [Богатырев, 1971]).

Как драматурги, так и филологи уже не раз обращали внимание на особенное положение драмы среди других письменных и устных текстов. Так, например, М. Угаров пишет: «В русском языке существует два языка — это уже доказано филологами и лингвистами. Устный русский и письменный, литературный. Вся драматургия пишется на письменном русском языке, она подчинена законам грамматики, построения предложения, ритму. Устная же речь строится по совершенно другим законам. Это вообще другой язык. Разница между письменным и устным — как между французским и английским» [Угаров, 2012].

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 "Образы языка в лингвистике начала XXI века" (рук. В.З. Демьянков).

В работах П. Лартомаса [Larthomas, 1972] и С.Т. Ваймана [Вайман, 2003] постулируется, что язык драматических текстов характеризуется чертами, присущими устной и письменной речи. Эта особенность объясняется условиями бытования драматического текста, имеющего, как правило, письменную фиксацию и предназначенного, прежде всего, для устного воспроизведения. Однако недостаточно исследовано, в чем именно драма сближается с устной, а в чем с письменной речью.

Данная статья посвящена изучению оппозиции *устная vs. письменная речь* в различных составляющих драматического текста. Представляется, что именно исследование синтаксиса драматического текста позволит раскрыть его особенности, выявить все то, что делает сценический диалог отличным от диалога повседневного или диалога прозаического. При разработке методов исследования драматического текста мы опирались на опыт И.И. Ковтуновой, которая отмечает, что «в поэтическом синтаксисе можно увидеть более регулярную, чем в лексике, и более строго очерченную систему средств выражения. Это естественно, поскольку грамматические категории и формы носят обобщенный характер, обладают регулярной воспроизводимостью, легче складываются в систему и легче обозримы» [Ковтунова, 1986: 4].

Анализ элементов, отличающих письменный дискурс от устного, позволит выявить системно повторяющиеся черты в синтаксической организации пьес. С помощью методов синтаксического и статистического анализа представляется возможным определить, что именно в драматическом тексте сближает его с текстами, относящимися к устному и письменному модусам дискурса. С опорой на работы У. Чейфа [Chafe, 1982] и А.А. Кибрика [Кибрик, 2009] в области устного и письменного дискурса, в настоящем исследовании разработан метод анализа драматического текста, направленный на выявление в нем признаков письменной и устной речи; см. подробнее в [Бочавер, 2011]. В качестве материала исследования были использованы две пьесы, относящиеся к одному хронологическому периоду и написанные на разных языках: «Кровавая свадьба» Ф. Гарсия Лорки и «Дни Турбиных» М.А. Булгакова.

Как признаки письменной речи рассматривались: полные предложения (*¿Qué esencia te echaste en el pelo?*[2] F. García Lorca «Las bodas de sangre»; *Кроме того, из штаба русского командования я имею какие-то совершенно невероятные известия* М.А. Булгаков «Дни Турбиных»), сложные предложения с сочинительными и подчинительными союзами (*Malditas sean todas y el bribón que las inventó*[3]; *Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos*[4]; *Сказал, что приедет утром, а сейчас девять часов, и его нет до сих пор*), серии предложных групп (*Exterior de la cueva de la novia*[5]*; Будто мы все ехали на корабле в Америку*), причастия, деепричастия, герундии. В качестве признаков, характерных для устной речи, анализировались: неполные предложения (*Y hoy más*[6]; *En espera de estar acompañada*[7]; *Приедет, Леночка*), сложные бессоюзные предложения (*¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?*[8]; *Громадный письменный стол, на нем телефонные аппараты*), обращения (*niña* ‘девочка’; *vieja* ‘старуха’; *madre* ‘мать’; *Никол; капитан*), ряд дискурсивных маркеров[9] (*espera* ‘подожди’; *oye* ‘послушай’; *dime* ‘скажи мне’; *dime, contesta* ‘скажи, отвечай’; *слушай*; *посмотри*).

Средняя встречаемость перечисленных явлений определялась на каждые сто предложений текста реплик. При этом результаты для текстов Ф. Гарсия Лорки «Кровавая свадьба» и М.А. Булгакова «Дни Турбиных» являются сходными.

Полученные результаты, приведенные в таблице, были соотнесены с данными У. Чейфа о проявлении оппозиций *интеграция vs. фрагментация* и *вовлеченность vs. отстранен-*

---

[2] Чем ты надушила волосы?

[3] Будь они прокляты, все ножи и тот бездельник, что их выдумал...

[4] И ведь я знаю, что это безумие, знаю, что сердце мое иссохло от мук, а вот стою, и слушаю его, и смотрю, как он мечется в тоске.

[5] Перед входом в дом Невесты.

[6] Сегодня особенно.

[7] А потом у тебя опять появится семья.

[8] У кого есть конь, скорее, у кого есть конь?.. (Пер. Н.Р. Малиновской).

[9] В частности, маркеры отслеживания информационного потока (в терминологии А.А. Кибрика).

Таблица 1

Средняя встречаемость явлений (на каждые сто предложений текста реплик)

	Кол-во реплик	Простых (Полных)		Сложных (Полных)		Сочинение	Бессоюзие	Подчинение	Предложные группы	Обращения	Причастия и деепричастия	Дискурсивные маркеры
Ф. Гарсия Лорка «Кровавая свадьба»	60	81	48	19	13	2	1	23	0	2	2	14
М.А. Булгаков «Дни Турбиных»	61	78	49	22	12	3	1	18	0	4	3	15

ность для письменных и устных текстов [Chafe, 1982]. Таким образом, можно утверждать, что реплики драматического текста сближаются с письменными текстами по следующим параметрам: наличие подчинительных связей между частями сложного предложения, количество которых значительно превышает количество сочинительных и бессоюзных. Однако они обладают некоторыми признаками, которые не позволяют отнести их к письменным текстам. Количество причастий и деепричастий в них является необычно низким для письменных текстов, кроме того, отсутствие предложных групп также нетипично для письменных текстов.

С аналогичными препятствиями мы столкнемся, если попытаемся отнести реплики к устным текстам. С устными текстами их роднит низкое количество причастий и деепричастий, наличие дискурсивных маркеров и обращений. Однако большое количество полных предложений (как простых, так и сложных) и практически полное отсутствие сочинительных и бессоюзных связей не согласуются с основными характеристиками устной речи.

В ходе сопоставления установлено, что текст реплик сближается с письменными текстами при выявлении оппозиции *интеграция vs. фрагментация*, а с устными при прослеживании оппозиции *вовлеченность vs. отстраненность*. Количество подчинительных связей и полных предложений

свидетельствует о наличии *интеграции* в драматических текстах, что является типичным признаком письменных текстов. Наличие обращений и дискурсивных маркеров и форм первого лица соответствует *вовлеченности*, которая характерна для устных текстов.

Оппозиция *устная vs. письменная речь* **значима для анализа структуры драматического текста, поскольку в нем она реализуется иначе, чем в других типах текста**. В структуре драматических текстов выделяются реплики, предназначенные для произнесения, и метатекст, не предназначенный для озвучивания во время спектакля, состоящий из заглавия, жанрового подзаголовка, списка действующих лиц, имен действующих лиц перед репликой, ремарки и рубрикационные элементы. При этом **оппозиция** *устная vs. письменная* **речь по-разному реализуется в репликах и метатексте**, однако **ни реплики, ни метатекст не могут быть однозначно отнесены ни к устной, ни к письменной речи**.

Синтаксис метатекста существенно отличается от синтаксиса реплик. При выявлении в нем оппозиций *интеграция vs. фрагментация*, *отстраненность vs. вовлеченность* обнаруживается, что **в метатексте проявляется высокая** *фрагментация* (отсутствие сложных предложений, неполные предложения, большое количество деепричастий, герундиев и причастий) и *отстраненность* (отсутствие обращений, дискурсивных маркеров, форм первого лица). Эти особенности метатекста в полной мере реализуются в ремарках.

Ремарка является наиболее репрезентативным элементом метатекста, поскольку она выступает в роли медиатора при переходе от письменной и полностью вербальной формы бытования драматического текста к его сценическому представлению, сочетающему вербальную и невербальную коммуникацию.

В синтаксисе русских и испанских ремарок выделяются следующие наиболее устойчивые черты: неполные предложения с пропуском подлежащего (*Se sienta* ‘садится’; *Протягивает руку*), назывные предложения (*Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos ‘По стенам из белого и твердого материала круглые веры, си-*

ние кувшины и маленькие зеркала'; На стене огромная карта в раме), абсолютивные деепричастные обороты (*Гетман. (берясь за револьвер)*), абсолютивные обороты с герундием и инфинитивом[10] (*Madre. (Entre dientes y buscándola)* 'сквозь зубы и ища ее'), тенденция к отсутствию сложных предложений, особенно сложноподчиненных предложений (*Zaguán de casa de la novia. Portón al fondo. Es de noche* 'Прихожая в доме Невесты. В глубине большая дверь. Ночь'*; Квартира Турбиных. Вечер. В камине огонь.*), бессоюзная связь между частями предложения, отсутствие обращений, маркеров структурирования информации.

Подводя итог, можно сказать, что установка на устное воспроизведение в сочетании с письменной фиксацией текста, используемого в сценической коммуникации, оказывает существенное влияние на синтаксическое оформление драматического текста.

Таким образом, нельзя классифицировать проанализированные тексты ни как письменные с элементами устных, ни как устные с элементами письменных, поскольку есть одинаково весомые причины отнести их к обоим модусам дискурса. Совпадения в синтаксической организации проанализированных текстов объясняются типологическими особенностями драматического текста в целом. Иначе говоря, драматический текст действительно занимает промежуточное место между текстами, относящимися к письменному или устному модусу дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Бочавер С.Ю. Особенности драматургического синтаксиса (на материале пьесы Ф. Гарсия Лорки «Кровавая свадьба») // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. 2011. Вып. 3.

Вайман С. Драматический диалог. М., 2003.

[10] В нашей работе под абсолютивным употреблением понимается такое употребление инфинитива, герундия, причастия или деепричастия, при котором они не зависят ни от одного из фигурирующих в заданном сегменте текста глаголов, подобное абсолютивное употребление характерно именно для драматического текста.

Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Угаров М. Что такое verbatim? http://www.openspace.ru/theatre/events/details/33925/ (дата обращения: 12.07.2012)

Chafe W. Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature // Spoken and written language: exploring orality and literacy. / D. Tannen (Ed.). Nordwood, 1982.

Larthomas P. Le language dramatique: Sa nature, ses procédés. Paris, 1972.

ВИЗУАЛЬНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ И ЖИВАЯ РЕЧЬ

О.В. Коваль
Харьков, Украина

Принято считать, что визуальное высказывание, живописный текст и его последовательный письменный экфрасис не обтекаются живой речью и в целом проявляют определенную семиотическую автономность по отношению к ней.

Однако это не так, в чем легко убедиться, обратившись к практике как современного визуального искусства, так и его лингвоэстетической рецепции.

Как правило, «молчаливый» художник нагнетает вербальный элемент в структуры своего визуального построения через имя визуального текста, собственную подпись к нему, ориентацию живописных структур на предваряющую их схематику, во многом определяемую лингво-когнитивным стратом пластического мышления, вербальный автокомментарий, идущий следом или параллельно созданию визуального высказывания, но вот «речевой» его контекст оказывается отброшен за счет активного нагнетания графической идеографики.

Схематизм видения вступает в аналоговые отношения с алгебраикой лингвистического высказывания и порождает нечто, что сегодня мы на волне визуально-вербальной идеографичности именуем визуально-лингвистическими гибридами. Последние, как это и кажется очевидным, ориентированы в своей эмбриологии на письменную речь, флюиды которой подхватывает искусствоведение, стремящееся совершить транссемиотический перевод визуального в вербальное. Но вербальное — письменное, забывая при этом, что сама живопись способна выразительно демонстрировать ориентацию на «гул языка» в его живой, звуковой ипостаси. Достаточно напомнить о «Крестном ходе в Курской губернии» (1880–

1883) И. Репина, чтобы воочию убедиться: вся пластическая структура этой *хоровой* композиции «работает» не только на зрительную ощутимость визуального сообщения, но и на его слышимый, звуко-речевой воспроизводимый ассоциативный характер. «Кричит» Иннокентий X у Ф. Бэкона, тяжелая молчаливая пауза в «Послах» Г. Гольбейна нависает после шумного оречевления, насильственно прекращенного позирующей ситуацией, и даже включенная в работу анаморфоза (растянутый и перспективно деформированный фигуративный элемент, схожий на череп), требующая себе строго определенного места зрительного восприятия, «звучит» музыкальным аккордом, оставаясь между тем наглядным свидетелем лингвистической схематики, включенной в целостность живописного построения.

Дискурсивный процесс, ориентированный на письменную фиксацию живой речи, омертвев в названии картины и апперцепции ее внутреннего и внешнего нарратива, сохраняет прообраз живого в самой ситуации выбора упаковочного механизма, способного «защемить» вербальное и визуальное одной молнией образного решения. Лингвистика языкового существования срастается с искусствоведением пластической бытийности. Объединяет их та веерность ментального выбора, проистекающего из предварительной визуально-геометрической схематики и внутреннего ментального задания, которое всегда проговаривается во внутренней речи художника и переходит в речь звучащую, объясняющую сам характер реализации внешней пластической и языковой формы.

В процессе реализации мыслительного плана художник визуализирует предваряющую целое визуальную схему и находит к ней ключи-вербализаторы. Они оживают под теплой рукой искусствоведа и критика, зрителя, да и самого художника, осуществляющего в слове (уже на ином этапе) и живой речи свой замысел на выставках (презентационное слово при открытии), в манифестарном проговаривании своей концепции и «бормотании под нос», всякий раз осуществляемом при обзоре работ экспонентов.

И в визуальном, и в лингво-ментальном плане наблюдатель-говорящий осуществляет иллокуцирующую стратегию,

наполняющую ментальной глубиной то, что, оспособляемое речью, оказывается доступно лишь глазу. Общее тут — «окно внимания» [см. Рассказы о сновидениях, 2009: 30–31], взгляд в которое актуализируется лишь и только с помощью вербализированных предикативных структур, членящих общую визуальную ситуацию на ментальные и речевые события.

Многочисленные выборы вербального «озвучания» визуального высказывания, погружения его в хроматическую гамму внутренних и внешних дискурсивных затруднений и сбоев, сдвигов в речевой грамматикализации и лексикализации ядра визуального так же связаны с потребностью динамизировать статику визуального сообщения и придать ему дополнительную ментальную наглядность, на которые способны лишь язык и речь. Живая речь критика, куратора и самого художника, обращенная на выставке к экспонируемому живописному тексту, часто может выдать его ментальный или пластический секрет, подлавливает художника на слове, открывает панораму видения и учит чувствовать изображаемое.

В практике устного экфрастирования искусствоведа, спонтанного, стремящегося попасть в середину семантического ядра визуального сообщения, лежит стремление к индукции, к спонтанному и живому обнаружению основных закономерностей визуальной ощутимости и мгновенный перевод ее в формы живого устного дискурса, закрепляемого потом лишь на письме.

Живая речь, сопрягаемая с визуальной предикативностью, всегда индуктивна и диаграмматична. Ее изустность стремится взять на метонимическую мушку эстетический опыт, находящийся, как правило, в середине метафорической пластической мишени.

Живая речь на выставке сценарна и драматургична. Она характеризуется большей формульностью, нежели письменная речь о синтаксически прекрасном, и интеграционным потенциалом.

Ее задача — стянуть локуцию, иллокуцию и перлокуцию в единый мощный речевой кулак, бьющий в одну цель — обобщение экспериенциального опыта художника и говорящего наблюдателя-зрителя. Тот факт, что на выставках всегда проговаривают свои впечатления об увиденном, еще раз

свидетельствует в пользу стремления языка найти наглядный аналог визуальному сообщению.

Оязыковленный и воречевленный взгляд искусствоведа на картину превращает ее из коммуникативного сообщения в длящийся перформативный дискурсивный акт, насыщенный интенциональностью и модусно-дейктическими операторами, включающими наблюдателя в пластическое изменение взгляда на мир, ранее осуществленное художником. Перформативность живой речи утяжелена невербальной семиотикой — не только за счет гаптики, окулемики, жестики, но и благодаря фонационно-интонационным возможностям речи.

Сложность речевой стратегии здесь, на выставке, состоит в одновременности осуществления фатической, эпистемической, поэтической и метакоммуникативной и метаязыковой функций.

Акциональность живой речи намеренно стремится перекрыть объективность художественной истины, переводя ее в плоскость эстетической и профессиональной пластической оценки.

Синхронизирующая и гибридизирующая весь репертуар языковых и визуальных средств реакции на пластическое высказывание *живая речь* отзывается затем гулом *текстуальных рикошетов*, могущих в свою очередь повлечь за собой изменение первоначального пластического решения художника или сподвигнуть его на создание нового визуального сообщения.

При всей ситуативности живой речи, она не стремится выпячивать свою спонтанность и непреднамеренность, — говорящий-наблюдатель экспонируемых пластических творений старается придать ей, речи, форму лаконичного и законченного целого, остро ощущая темпоральные пределы длящегося речевого действия.

Будучи первоначально авторизованной, живая речь на выставке апеллирует к режиму диалога, суть которого — коррекция ментальных реакций на видимое и уточнение, проверка, сравнение, коррекция культурных ценностей, вовлеченных в орбиту разговора визуальным целым, обмен впечатлениями и предустановленными заранее и новообразованными реакциями.

Одна из ключевых особенностей живой речи на живописной выставке — намеренное обнажение лингвистических свойств живописно-визуального и тех дискурсивных последствий, которые оно производит в искусствоведчески ориентированной среде потребителей. Последние моделируют речевые реакции на творчество того или иного художника и эксплуатируют их в уже, так сказать, отстоявшемся виде на последующих встречах с работами художника.

Выставка моножанрова в плане палитры речевых жанров; тем не менее наиболее устоявшийся вид речевого действия в этом смысле — интервью художника.

Здесь живая речь мимикрирует под манифест, автовербальный комментарий и сплавляется с «текстом художника», функция которого — навязать определенный образ его самого, экспонируемых работ и — что важно — пластического мышления художника в целом.

Но и в данном случае живая речь открывает свою подоснову — адресность и побудительность. Последние значительно свертывают рематическое развертывание и прогрессию сообщения о визуальном, стремясь превратить проспективное высказывание в перспективное, фокус внимания в его рекурсию, прорубленное художником окно в ментальный мир, в дверь устоявшихся пластических и визуальных стереотипов.

Субъект художественного творчества, искусствовед, пребывающие на выставке как субъекты пластического и вербального сознания сливаются в хор голосов, идентификация которых возможна уже лишь по письменной речи.

И все же то, что объединяет визуальное высказывание и живую речь, — это их «картинность». Различие «картинного» и «визуального» здесь нейтрализуется в «гиперфонеме» ментального представления и языковой образной реакции на представленный визуальный текст.

Наличие у слова потенциального или активного картинного, зрительного образного воплощения, благодаря наглядности языка, вступает в согласованную реакцию с очевидной пластической наглядностью, общим осадком которой будет собственное имя — формула стиля, почерка, творческой манеры художника.

Абстрагированная ментально и пластически «немая» речь художника зеркально соотносится с симультанно-схематическим образом живой речи искусствоведа, критика, зрителя, общим свойством которой является их иероглифичность.

Иероглифическая визуально-пластическая схематизация ментальных представлений натягиваются говорящим на коммуникативный и грамматикализированный контур вербального высказывания, главная цель которого — нащупать актуальные и конкретные подступы к последующей интерпретирующей деятельности, не обязательно вербальной, но преимущественно дискурсивной в семиотическом смысле.

Если верно, что «слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу — некое приглушенное слово» [Гаспаров, 1996: 265], то верно и то, что посредствующая роль живой речи на художественной выставке состоит в том, чтобы согласовать образную перцепцию и языковое выражение о ней, направив полученный конгломерат в русло осветления в сознании затемненного образа и озвончения приглушенного слова.

Лучшей и единственной ролью и художника, и искусствоведа станет роль гедониста, испытывающего удовольствие от высказывания, потому что он «одержим страстью видеть», как заметил однажды Ж. Делез, и переплавлять эту страсть в вечно длящуюся и живую форму эстетического письма и речи, или живой речи о живом письме...

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Рассказы о сновидениях: Корпусное исследование устного русского дискурса / Под ред. А.А. Кибрика и В.И. Подлесской. М., 2009.

«ЖИВОЕ СЛОВО» В МИСТИКО-АСКЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ ПРАВОСЛАВИЯ (ИСИХАЗМ И ИМЯСЛАВИЕ)[1]

К СТОЛЕТИЮ НАЧАЛА АФОНСКИХ СПОРОВ XX ВЕКА ОБ ИМЕНИ БОЖИЕМ

В.И. Постовалова
Москва

И в Имени Божием мы имеем… своеобразное, ни к чему другому не сводимое таинство слова, его пресуществление, благодаря которому слово, избранное стать Именем, становится словесным престолом Имени Божия, более чем иконой, храмом, алтарем, ковчегом, Святым Святых, местом присутствия Божия и встречи с Богом… священное Имя Божие есть священнейший символ словесный.

Прот. Сергий Булгаков. Философия имени

1. Афонский спор об Имени Божием в культурно-исторической памяти XX–XXI вв. Наша конференция о «живом слове» проходит в знаменательное время — в год столетия начала полемики о природе Имени Божия, его действенности и смысле его почитания, развернувшейся среди русского монашества на Святой горе Афон, а затем охватившей Россию и Кавказ. В предисловии к книге иеросхимонаха Антония (Булатовича) «Апология веры во Имя Божие и в Имя Иисус», создававшейся на Святой горе Афон в самый разгар спора, П.А. Флоренский писал: «Ознаменованный величайшим напряжением политических сил Европы, 1912-й год знаменателен и духовным подъемом... Прозвание же ему, — если позво-

[1] Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» и Программы Секции языка и литературы ОИФН РАН «Язык и литература в контексте культурной динамики» (2012–2014), раздел «Динамика концептуальной парадигмы культуры, слово как языковой элемент формирования культурно-эстетического канона», тема «Лексика эстетической оценки в русском и западноевропейских языках». В работе сохраняется написание цитируемых источников.

лительно предвосхитить историю, которая лишь имеет быть написанной в будущем, — прозвание ему: "Год афонских споров об Имени Иисусове"» [Флоренский, 1999: 287–288].

Отдельные страницы этой истории уже описаны[2]. И четко предстоят в своих основных чертах три основные этапа этого спора. Первый этап был связан с мистико-аскетическим и богословским обсуждением проблемы Имени Божия среди самих монахов в связи с появлением книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа», посвященной описанию молитвенной практики в православном подвижничестве [Иларион, 1998]. Второй этап связан с последующим осмыслением проблемы Имени Божия и молитвы в трудах русских философов школы Всеединства (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев и др.). И, наконец, третий этап связан с оценкой итогов Афонских споров в современной лингво-богословской и религиозно-философской мысли.

2. Исихазм и умное делание. Предметом Афонских споров стало обсуждение бытийственного статуса Имени Божиего в молитвенном духовном опыте исихазма («священнобезмолвия»).

Под исихазмом (от греч. ‘ησυχία — ‘покой’, ‘безмолвие’) в восточном святоотеческом предании понимается особая мистико-аскетическая практика православного подвижничества, основу которой составляет πρᾶξις νοερά — умное (мысленное) делание сокровенного сердца человека. Такая практика включает два тесно связанных момента: *трезвение*, или хранение ума от всего, что мешает внутренней («умной») молитве, и *непрестанную*, обычно Иисусову, *молитву*. Текст этой молитвы составляет краткое молитвословие: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя (грешного)».

В исихастском опыте подвижничества различают три основные образа (ступени) творения Иисусовой молитвы. Во-первых, выделяют *словесную*, или *устную, молитву* («молитва уст»). Во-вторых, — *умную молитву,* произносимую умом при сочувствии сердца («молитва ума»). И, наконец, в-третьих, — *сердечную*, или *умно-сердечную, молитву*, при

[2] См.: Иларион Алфеев, 2002; Имяславие, 2002; Имяславие, 2003, 2005; Лескин, 2008.

которой ум, нисходя в сердце, из его глубины молитвенно обращается к Богу («молитва ума в сердце»). По выражению епископа Каллиста (Уэра), подлинная «исихия» (внутреннее безмолвие) есть «непрестанная молитва Святого Духа в нас» и в динамическом плане означает «переход от "моей" молитвы к молитве Божией во мне» [Каллист Уэр, 2004: 83]. Своего предела «исихия» достигает в «зрительной», «чистой», или «духовной», молитве. Тогда «все молитвенное прекращается, наступает же некое созерцание, и не молитвою молится ум» [Исаак Сирин, 1993: 61].

Одно из самых глубоких и лаконичных описаний сути умной молитвы и умного делания содержится у архимандрита Софрония (Сахарова): «Мы… под умною молитвою разумеем стояние ума в сердце пред Богом… Это приникновение умом — вниманием к внутреннему человеку — в сердце, в глубину его… совершается с повторением постоянным одной и той же молитвы Иисусовой… с низведением ума в глубину сердца, причем ум должен быть совершенно свободным (чистым) от всякого помысла — от всякого представления чего-либо вещественного (предмета, цвета, формы)... *Ум безвидный безмолвно внимает сердцу* <…> Вся тайна в этих немногих словах» [Софроний, 2001: 100, 122–123, 252].

На высших ступенях своего подвига исихасты достигают созерцания нетварного Божественного света и сверхприродного мистического соединения с этим *сверхсветлым светом*. По учению св. Григория Паламы, этот созерцаемый исихастами «умный», «премирный» и «немеркнущий» свет, как и свет, который видели апостолы на горе Фавор во время Преображения, есть нетварная энергия самой Божественной сущности. Свет этот, по выражению Паламы, и «есть Сам Бог», непостижимый и недоступный для познания в Своей Сверхсущности, но открытый миру в Своих энергиях [Григорий Палама, 1995: 303].

Эти энергии в классической патристике и византийском богословии называют Божественными именами. По словам В.Н. Лосского, термин «энергии», с помощью которых византийское богословие называет Божественные имена, наилучшим образом передает это «превечное сияние Божественной природы» и «гораздо лучше, чем школьно-богословские

“атрибуты” или “свойства”, дает нам представление об этих *живых силах*, этих излияниях, этом преизбытке Божественной славы» [Лосский, 1991: 220–221]. Энергии-проявления («вечное сияние», «присносущная и вечная слава») — это «Свет, который превечно объемлет совершенную в себе самой полноту троичной жизни» [там же: 221].

3. Имяславие и имяборчество: «два духа» и два «умонастроения». В Афонском споре об Имени Божием драматически столкнулись два разных миропонимания: реализм и мистицизм, более свойственные для опытных деятелей πρᾶξις νοερά, с одной стороны, и номинализм и рационализм, характерные для богословов-позитивистов и рационалистов, с другой стороны. Эти два подхода проявились в двояком, полярно противоположном истолковании природы Имени Божия и молитвы и в оценке книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа», представляющей собой, в видении А.Ф. Лосева, «чистейший образец восточной святоотеч[еской] мистики, восходящей через паламитов и исихастов, Симеона Нов[ого] Бог[ослова], Максима Испов[едника], Дион[исия] Ареоп[агита], Григ[ория] Нисс[кого] к неоплатонизму и Платону» [Лосев, 2009: 64].

С богословской точки зрения суть спора сводилась к вопросу об интерпретации Имени Божия в аспекте *тварности* и *энергийности* — того, может ли Имя трактоваться как нетварная Божественная энергия и в этом смысле как Сам Бог (Действующий), или же оно есть лишь instrumentum vocale для возношения нашего ума к Богу.

Сторонники бытийственной мистико-реалистической интерпретации Имени Божия и молитвы — «имяславцы» — веровали, следуя святоотеческой традиции, что в Имени Божием, призываемом в молитве, присутствует Сам Бог Своими энергиями[3]. Как пишет архимандрит Софроний об Имени «Яхве» («Аз есмь») в русле этой традиции, Имя это — «святое», «божественное»: «Как действие, от Бога исходящее, Имя

[3] В различных имяславских интерпретациях Имя Божие рассматривается в аспекте энергийности как Божественная энергия, синергия Божественной и человеческой энергий, вместилище и воплощение Божественных энергий, как «заключающее в себе» Божественную энергию и т.д.

сие заключает в Себе нетварную Энергию Вседержителя» [Софроний Сахаров, 2000: 41].

Имяславцы считали, что Имя Божие имеет объективно-мистический смысл, будучи энергией сущности Божией, а молитва — онтологична как один из высших моментов общения с Богом. Для выражения мистического тождества Имени и Именуемого, ощущаемого подвижником при творении умно-сердечной молитвы на высших ступенях исихастского подвига, имяславцы и их последователи использовали, вслед за св. Иоанном Кронштадтским, выражение «Имя Божие есть Бог» с его различными модификациями и уточнениями. Для передачи ощущения мистического тождества Имени и Именуемого в последующем стали прибегать к уточняющему выражению «Бог Действующий», восходящему к преп. Григорию Синаиту. Так описывал подобное переживание молитвенного опыта епископ Вениамин (Милов): «Когда мы произносим с верою имя Божие, то мы тогда не просто произносим звук, но как бы касаемся Бога мыслью и сердцем… Когда мы молимся горячо, тогда исчезает самая мысль об имени Божием, ибо мы стоим пред *Живым Божеством*, пред Самою Премирною Реальностью, высшей всякого имени. Таким образом, когда мы призываем имя Божие, в нас тогда действует Сам Бог. Апостольские же уста энергию имени Божия именуют Самим *Действующим*, т.е. Богом…» [Вениамин Милов, 1999: 235–236].

Сторонники же номиналистически-субъективного толкования имени и молитвы — «имяборцы» — полагали, что Имя Божие есть лишь инструментальное средство для выражения человеческих мыслей и устремленности к Богу. Они считали, что Имя Божие, как всякое имя и слово, есть только простой знак, а молитва в своей основе — психологична (антропологична) и тем самым не выходит за пределы человеческого сознания. Такое номиналистическое понимание имени представлено у архиепископа Никона (Рождественского), который утверждал: «…реально — ни духовно, ни материально имя само по себе не существует… Таково значение имени для нашего мышления, такова его сущность» [Никон Рождественский, 1914: 91].

В мистической формуле исторического имяславия «Имя Божие есть Бог», означающей, в интерпретации о. С. Булга-

кова, не субстанциональное тождество Бога и Его Имени, но вхождение Имени «в сферу Божества, Его энергий» [Булгаков, 1998: 329], сторонники номиналистического понимания Имени усматривали лишь логическое противоречие. Как писал архиепископ Никон: «… нереальное (имя) есть реальнейшее Существо, Всесовершеннейшая Личность. Такого логического противоречия… наш разум… принять не может» [Никон Рождественский, 1914: 92].

4. Имя Божие есть жизнь. Имяславцы-монахи в своих опытах молитвенного переживания и первичного богословского истолкования Имени Божия разделяли основную интуицию православного понимания Имени как жизни. В этом их позиция резко противостояла позиции имяборчества. Как отмечал в своем письме от 13 августа 1912 г. иеросхимонах Антоний (Булатович): «…в настоящее время возник спор, или, вернее сказать, загорается пламень о новой ереси — имяборческой, состоящей в том, что проповедники сей ереси решаются отвергать веру в неотделимость Имени Божия от Бога и в то, что воистину Имя Божие есть — Сам Бог, но низводят Имя Божие на степень *простого мертвого тварного слова*… они отрицают присущность Имени Божиему Божественной силы… они низводят Имя Иисус на степень "имени меньше всякого имени"… » [Архив, 1998: 69–70].

Суть этой интуиции Имени как жизни эксплицитно выражена в следующих словах свт. Игнатия (Брянчанинова) об Имени Иисусовом: «Во Имя Господа Иисуса даруется *оживление* душе, умерщвленной грехом. Господь Иисус Христос — *жизнь*, и имя Его — *живое*: оно *оживотворяет* вопиющих им к *Источнику жизни*, Господу Иисусу Христу» [Игнатий Брянчанинов, 1996: 243]. В словах свт. Игнатия называются два главных момента в восприятии и характеристике Имени Божия как живого. Имя живое, поскольку оно принадлежит самому Самому Богу — «Источнику жизни». Имя воспринимается как живое, поскольку оно обладает способностью оживотворять (оживлять) всех молитвенно обращающихся к Богу — Господу Иисусу Христу.

Эти мысли свт. Игнатия нюансируются, уточняются и развиваются с помощью самых разнообразных понятий и в

самых разных аспектах у сторонников имяславского видения Имени и молитвы, пытающихся более четко эксплицировать и выразить святоотеческую линию в истолковании Имени Божия как жизни.

Отмечается, что при творении Иисусовой умно-сердечной молитвы происходит «*причастие Божественной жизни*». Развивая святоотеческую позицию по данному вопросу, схимонах Иларион писал: «И какой язык Ангельский возможет изречь всю необъятную полноту, пользу Иисусовой молитвы, ее силу, неизъяснимое действо, таинство, другим никому же ведомое, сокрытое в ней *причастие Божественной жизни*, ясно ощущаемое теми из молящихся, кои слили свое сердце с именем Сладчайшего Иисуса и стали с Ним едино…» [Иларион, 1998: 807–808]. Божественная же жизнь, которой приобщаются подвизающиеся в умном делании, есть, по выражению епископа Каллиста (Уэра), «нескончаемый круговорот любви между Отцом, Сыном и Святым Духом» [Каллист Уэр, 1999: 210].

Особая роль в действенности Иисусовой молитвы в имяславии отводится Имени Божиему. Как пишет об этом прот. С. Булгаков: «Но в Имени Божием Господь Сам Себя именует в нас и чрез нас, в нем звучат для нас громы и сверкают молнии Синая, присутствует энергия Божия, которая… неотделима и от самого Божества, хотя и неотожествима с Ним. Наше греховное равнодушие, рассеянность, слепота мешают нам сознать до конца все величие Имени Божия, произнося которое, мы как бы причащаемся силы Божией» [Булгаков, 1998: 288].

По словам иеросхимонаха Антония Булатовича, главным основанием и силой, которая делает умную молитву «*животворящей*» и «*боготворящей*»[4], является частое призывание Имени Иисусова, поскольку Имя Господа Иисуса Христа есть «сама Божественная сила, т.е. Сам Он» [Антоний Булатович, 1913: 65].

Опираясь на слова Спасителя из Евангелия от Иоанна: «Слова, которые говорю Я вам, суть дух и жизнь» (Ин 6. 63),

[4] Здесь развивается традиционная святоотеческая мысль о призвании человека стать богом по благодати и об участии в этом умной молитвы и Имени Божия.

Булатович развивает мысль о том, что «всякое слово Божие есть словесное действие Божества и есть Сам Бог» [там же: 6]. Он утверждает, что «всякое Его слово, а следовательно, и всякое Богооткровенное Имя Божие есть словесное действие Божества, в коих пребывают: Отец — мыслию, Сын — словом и Дух Святой — жизнию» [там же: 23][5]. В своей «Апологии» Булатович задается особой целью доказать, что «Имя Божие есть отнюдь не простое человеческое текучее слово, но Дух и Живот, слово *живое и действенное*» [там же: 22]. И что «всякое слово истины о Боге, как истина Богооткровенная, как слово Божие, не есть истина отвлеченная и безжизненная, но есть *истина живая*… » [там же]. Имя Божие, продолжает свое рассуждение Булатович, «есть не только истина, которую Он открыл о Боге и о Себе, но есть Истина *присноживая и действенная*, ибо во Имени Божием и Своем — Он Сам всегда будет нам именовать таинственно Отца и Бога… вместе со Духом Святым, ибо никто от человек одним действием своего ума и слова не в силах сознательно и истинно именовать Бога, но так именовать Бога в силах человек лишь по действию Слова и Духа Святого» [там же: 27].

Идея «живого» применительно к слову и имени в молитвенной практике исихазма не связана с идеей звучащей речи, хотя и принимается, что «… подлинно произнести и воспринять имя можно только молитвенно» [Лосев, 1994: 230]. Но, как уже отмечалось, устное произнесение имени Божия в молитве — есть лишь первый этап умного делания. В своих глубинных основаниях имя, по Дионисию Ареопагиту, «…не только не звук, но даже и не символ, а — умный свет» [Лосев, 2009: 94]. И «в нашей молитв[енной] энергии мы осеняемся сиянием Бож[ественных] лучей» [там же].

5. Имя Божие: мистичность и магичность. Отмеченные два главных момента в восприятии и характеристике Имени Божия как живого — его тождественность Самому Богу и его способность «оживотворять» — получают свою дальнейшую концептуализацию в философии имени шко-

[5] О Божественных именах как «излияниях Божественной жизни» см. у В.Н. Лосского: «Божественные имена суть излияния Божественной жизни; источает ее Отец, показует ее нам Сын, сообщает Дух» [Лосский, 1991: 220].

лы Всеединства. В истолковании о. П. Флоренского, имя *мистично* (тождественно именуемому) и *магично* (динамично, тайнодейственно). По его мысли, «рассмотреть, как именно и почему слово мистично, это значит уяснить себе, каков смысл учения, по которому слово есть знаменуемая им реальность» [Флоренский, 1990: 253]. Соответственно «рассмотреть, в чем магичность слова, это значит понять, как именно и почему словом можем мы воздействовать на мир» [там же: 252–253].

В интерпретации А.Ф. Лосева, слово «магия» используется П.А. Флоренским в самом широком своем понимании в качестве общего термина для передачи разнообразных форм «живого», «жизненного» («одухотворенного») общения с «живой действительностью» («живой природой») в самых разных религиозных практиках (язычество, христианство и др.) [Лосев, 2001: 193–194]. Концепция магической природы имени в русской религиозной мысли применительно к описанию духовного опыта православия не означает ни в коей мере какой-либо принудительности в воздействии энергетической силы слова и имени, что связано с синергийно-личностным характером молитвы. «Нелишне подчеркнуть, — пишет архимандрит Софроний (Сахаров), — что в молитве Именем Иисуса мы не имеем ничего автоматического или магического. Если мы не подвизаемся соблюдать заповеди Его, то напрасным будет и призывание Имени» [Софроний Сахаров, 1991: 157–158].

По мысли о. С. Булгакова, реальное присутствие в Имени Божием «Силы Божией» можно передать, исходя из идеи символа и символической природы слова [Булгаков, 1998: 294]. Такое понимание разделял и Лосев, для которого Имена Божии «суть живые символы являющегося Бога» [Лосев, 2009: 69].

Мысль о смысловой силе слова и имени А.Ф. Лосев выражал в последних работах по лингвистике с помощью понятия «коммуникативно-смыслового заряда». Задаваясь вопросом, что же такое человеческое слово, Лосев утверждал: «… всякое же слово бесконечно разнообразно в своих значениях и смысловых оттенках. Всякое человеческое слово также бесконечно разнообразно в степени своего воздействия на воспринимающих это слово… всякое человеческое слово в основе своей

обладает таким смысловым зарядом, от которого часто неизвестно чего и ожидать. И это, конечно, не просто физический звук слова, но и не просто та мысль, которая в этих звуках выражается. Это — нечто настолько глубокое, что уже не сводится ни на какие отдельные функции слова, а наоборот, лежит в основе всех этих функций и является их *жизненной силой*, то малой, то большой, и часто совершенно неожиданной» [Лосев, 1989: 15].

Итогом осмысления Афонских споров об Имени Божием стало формирование в отечественной мысли философии и богословия имени. Имя стало пониматься как живая, многомерная, духовная, синергийно-персоналистическая реальность. Такое понимание Имени запечатлено в следующей дефиниции Имени у архимандрита Софрония (Сахарова): «В Имени заключена двойная сила: с одной стороны, ощущение Живого Бога, с другой — познание о Нем… Имя Иисус и как смысл-познание, и как "энергия" Бога по отношению к миру, и как собственное Имя Его — онтологически связано с Ним. Оно есть духовная реальность… Оно для нас — мост между нами и Им; оно канал, по которому к нам приходят потоки божественной силы. Как исшедшее от Святого Бога — оно свято и освящает нас чрез призывание его… В нем, этом Имени, присутствует Бог, как в некоем сосуде — драгоценной вазе, полной благоухания. Чрез него Надмирный становится ощутимо имманентным. Как божественная энергия — оно исходит от Сущности Божества и божественно само по себе» [Софроний Сахаров, 1991: 143].

7. Категория жизни и поиски путей ее концептуализации в лингво-философской мысли. Специфику современного этапа гуманитарного познания составляет возвращение лингвистической мысли к идеям антропологической программы представления языка и культуры В. фон Гумбольдта, одна из установок которой связана с призывом рассматривать язык сквозь призму категории «жизни». Для самого Гумбольдта язык и жизнь, *Sprache und Leben*, «суть нераздельные понятия» [Гумбольдт, 1984: 121]. Эту свою интуицию и убежденность Гумбольдт теоретически выражал с помощью понятия деятельности духа. Язык, в видении Гумбольдта, есть «живое порождение духа» (lebendige Erzeugung des Geistes) [там же: 162]. Изучение

опыта осмысления феномена «живого слова» в православно-христианском миросозерцании открывает новые пути для постижения лингвистической реальности.

ЛИТЕРАТУРА

Антоний (Булатович), иеросхимон. Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус. М., 1913.

Архив священника Павла Александровича Флоренского. Вып. 2. Переписка с Новоселовым. Томск, 1998.

Булгаков С.Н. Философия имени. М., 1998.

Вениамин (Милов), еп. Дневник инока. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999.

Григорий Палама, св. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995.

Гумбольдт В. фон. Избранные работы по языкознанию. М., 1984.

Игнатий (Брянчанинов), еп. Творения: В 7 т. Т. 2. Аскетические опыты. М., 1996.

Иларион, схимонах. На горах Кавказа: Беседа двух старцев пустынников о внутреннем единении с Господом наших сердец, чрез молитву Иисус Христову, или духовная деятельность современных пустынников. Изд. 4-е. СПб., 1998.

Иларион (Алфеев), еп. Священная тайна Церкви: Введение в историю и проблематику имяславских споров: В 2 т. СПб., 2002.

Имяславие: Антология. М., 2002.

Имяславие: Сборник богословско-публицистических статей, документов и комментариев / Общ. ред., сост. и коммент.: прот. К. Борщ. Т. I. М., 2003. Т. II. М., 2005.

Исаак Сирин, преп. Творения: Слова подвижнические. М., 1993.

Каллист (Уэр), еп. Сила Имени: Молитва Иисусова в православной духовности // Церковь и время. 1999. № 1 (8).

Каллист (Уэр), еп. Внутреннее царство. Киев, 2004.

Лескин Д., прот. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли. СПб., 2008.

Лосев А.Ф. В поисках построения общего языкознания как диалектической системы // Теория и методология языкознания: Методы исследования языка. М., 1989.

Лосев А.Ф. Миф — Число — Сущность. М., 1994.

[*Лосев А.Ф.*] П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Флоренский П.А.: pro et contra. СПб., 2001.

Лосев А.Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. С приложением перевода трактата «О Божественных именах» / А.Ф. Лосев. СПб., 2009.

Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991.

Никон (Рождественский), архиеп. Мои дневники. Вып. IV. Сергиев Посад, 1914.

Софроний (Сахаров), архим. О молитве: Сборник статей. Paris, 1991.

Софроний (Сахаров), архим. Рождение в Царство Непоколебимое. М., 2000.

Софроний (Сахаров), архим. Подвиг богопознания: Письма с Афона (к Д. Бальфуру). Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь. М., 2001.

Флоренский П.А. [Сочинения]. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2.

Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах. М., 1999. Т. 3 (1).

«ЖИВОЕ СЛОВО» В РУССКОМ НАРОДНОМ ПРОТЕСТАНТИЗМЕ

С.Е. Никитина
Москва

Как может пониматься словосочетание «живое слово»? Мне представляется, что слово становится живым, когда оно рождает действие и подвергается какому-то действию, когда оно звучит и когда оно услышано, т.е. когда оно неразрывно связано с человеком. А это может быть тогда, когда слово устное. Словосочетание *живое слово* объединяет и *слово*, и *речь*, и *язык*. Так, Словарь Даля называется Словарем *живого* великорусского *языка*. Недавно вышел Словарь *живого* поморского *языка*, автором которого является помор И.В. Дуров. Все словарные статьи в нем снабжены примерами из *живой* поморской бытовой *речи* или *устного* народного творчества [Дуров, 2011].

Живое слово пластично и склонно к превращениям. Оно говорится или поется, в произносительном и смысловом виде многогранно. Таково оно, например, в фольклоре. Существенно отметить, что произносимое слово/речь может иметь письменный источник (например, чтение наизусть или чтение вслух по книге), а может создаваться во время говорения, спонтанно. Очевидно, что понятие *живого слова* и в том, и другом случае тесно связано с понятием *голоса и звука*.

Практически любая традиционная народная культура сохраняется и живет на основе устной, слуховой традиции, т.е. на основе живого слова. В народном православии этой устной бытовой и фольклорной традиции противостоит традиция письменная, доминирующая в богослужебной сфере и, например, в старообрядчестве, во многом определяющая функционирование традиции устной. Однако существуют такие конфессиональные, или религиозные, группы, в которых конфессиональная жизнь так же, как и бытовая, основана целиком или преимущественно на устных текстах. К ним,

например, относятся духоборцы, которые в своих псалмах говорят: *Запишите во сердцах, Возвестите во устах*, напоминая там же, что *Христос книг не раскладывал,* и утверждая тем самым идущую от Христа устную форму существования своей конфессиональной традиции. Сюда же можно отнести и молокан, у которых изначально была единственная священная книга — Библия, но ее толкование, весьма разнообразное, в зависимости от толкователя — основано также на устной традиции, а сама Библия ценна, по мнению многих молокан, прежде всего книгами пророков, которые возвещали Божью волю устно. Устная конфессиональная традиция характерна также для хлыстов и других русских сект. В народном протестантизме, например в молоканстве, эта ситуация обусловлена минимумом богослужебной обрядности в визуальной форме: звучащее, *живое слово* — сказанное или спетое — становится единственным каналом, соединяющим человека и Бога: «умозрение в красках» (Е. Трубецкой об иконописи) заменилось «умозрением в звуках».

Естественно, что в таких культурах, в которых конфессиональная традиция определяет образ жизни, понимание мира и накладывает печать на все остальные элементы культуры, звуковое и слышимое значит больше, чем видимое. Не только непосредственное звучание, но его осознание в языке и культуре являются одними из самых доминирующих культурных факторов. Так, в высказываниях молокан о правилах чтения Библии вслух, о построении обряда богослужения, об обучении искусству псалмопения, кроме обычного употребления слова *звук,* оно используется с другим значением. В качестве примера приведу следующие высказывания молоканского беседника (проповедника), носителя южнорусского говора из США, который учит молодых искусству беседы:

> 1. —— Я Библию от крышки до крышки много раз читал. Если тебе дали струну *бум-бум-бум*, то ищи *бум-бум-бум*, если дали урок *динь-динь-динь*, то ищи *динь-динь-динь*. Такой установ. Когда приходют, помолилися, говорю: «У нас тема урока какого? Ну-ка, читай». Вот он (ученик) станет читать? <…>, говорю: «Не подойдет, потому **звука** там нету». Вся священная Писания **по звуку** изложена, и каждый **звук** ведет тебя в свое место. **Слово Божье — звуковое.** Если будешь

молчком читать, ты никогда не поймешь. Я им говорю: «Когда вы читаете дома, вы читайте, чтоб ваши уши слышали. Тогда вы будете **звук** понимать». У меня есть выписки, как делать выражение слов. Я стараюсь, я неграмотный человек, но я стараюсь, я понимаю **по звуку**.

2. — Служение наше идет **по звуку и по смыслу**. Заучитесь и будете определять **по звуку**, какое моление: бракосочетание, похороны, освящение младенцев [ЭМА].

В аналогичных высказываниях слово *звук* или *звучание* может заменяться словом *тон* — они синонимичны. *Звук*, или *тон*, кроме акустических характеристик, обозначает общую иллокутивную направленность и эмоциональный настрой богослужебных текстов, реализующих данную Богом тему конкретного богослужения, а также указывает на характер псалмов, которые *по звуку/тону* делятся на *скорбные, просьбенные, благодарственные*[1].

Отметим в понятии устного два существенных аспекта: устную память и звуковое воспроизведение. В молоканской культуре оба этих аспекта имеют принципиальное значение. Устное в первом аспекте, противопоставленное письменному, хранится в невидимой памяти, где сакральное скрыто от «чужих». Как говорил Сократ, «то сочинение, которое по мере приобретения знаний пишется в душе обучающегося, оно способно себя защитить и при этом умеет говорить с кем следует, умеет и промолчать» [Платон, 1970: 218]. Устное во втором аспекте — звуковое, воспринимаемое слухом, для молокан является необходимым условием понимания Библии.

Но вернемся к *слову*. Само слово *слово* в конфессиональной культуре имеет две смысловые сферы: Слово божественное — это и Библия, или Писание, и Христос как второе лицо Троицы, и учение Христа. Божественное Слово сотворило мир:

— Прямо говорится в Евангелии: «В начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог». Я говорю, я с Вами

[1] *Псалмами* молокане называют тексты, которые поются на богослужении из многих книг Библии, а не только Псалтыри.

> разговариваю — Вы не видите слова. Звук Вы слышите, но какое такое слово — не представляете. Я говорю — *небо*, Вы знаете, что такое небо, я говорю —*стул*, Вы знаете, что такое стул. А *слово*? В Евангелии говорится: «В начале было Слово». Все через него, этим Словом все начало твориться. Потому и нельзя представить Слово, что все, что вы можете представить, им сотворено (ЭМА).

Эти слова принадлежат Василию Ивановичу Сысоеву, молоканину из Лос-Анджелеса с двухклассным образованием, полученным в Иране, куда он с родителями, перейдя границы Советского Союза, попал в начале 30-х годов XX века.

О творящей силе Слова и пения говорят духоборческие вопросно-ответные псалмы, излагающие учение духоборцев:

> — Что Господь сотворил прежде для себя?
> — Глаголы и пение.
> — С кем Господь совет положил человека сотворить?
> — С глаголом и пением.
> — С кем Господь небеса творил?
> — С пением.
> — Чем утвердил?
> — Словом [Материалы к истории, 1954: 27].

Как известно, учение Христа — его *живое слово* — называется также *живой водой*. В молоканских устных текстах, в том числе в духовных песнях, это словосочетание очень употребительно. Живой воде посвящена одна из самых любимых и известных среди молокан песен — «Самарянка», которая повествует о встрече Христа с самарянкой, пришедшей за водой к колодцу (Евангельский источник — Ин 4. 6–30).

Вторая смысловая сфера *слова* — слово человеческое. Но смысл многих человеческих слов связан со Словом божественным и является его толкованием в устной форме. Как сказал один из молоканских беседников (проповедников): «Человек — одной ногой на Слово, другой на слово — как на рельсы». Эти «рельсы» проложили молоканам путь, предначертанный Богом.

Слово в своих двух ипостасях — Божественной и человеческой — звучит на богослужении в форме пения и гово-

рения. Собираясь вместе на похороны, на праздники, по воскресеньям или по каким-либо торжественным случаям, молокане поют, беседуют, молятся, используя слово в самых разнообразных фонетических и семантических реализациях. Не имея церковной иерархии, отвергая церковные таинства и водное крещение, молокане компенсируют их отсутствие в слове, спетом и сказанном. Оно должно «идти от сердца» — это первое и непременное условие. Оно должно также быть красивым в пении и искусно построенным в беседе. Только тогда может быть достигнута цель богослужения — установление контакта с Богом. Тогда действие в людях Святого Духа приобретает внешние формы (последнее — в богослужении молокан-прыгунов)[2].

В молоканском богослужении слово существует в нескольких интонационных вариантах в зависимости от цели высказывания, которая, в свою очередь, определяется функцией говорящего. Так, у молокан *беседник* (проповедник) *объясняет* и *назидает;* это интонация учителя; *проказчик/сказатель проказывает,* т.е. торжественно и громко проговаривает фрагмент текста псалма с постепенным повышением тона; затем этот фрагмент исполняется певцами. Адресатами сказателя являются певцы, но одновременно и все собрание. Во время моления *пресвитер* или назначенный им человек произносит слова молитвы, известные всем. Он говорит довольно быстро. Его главным адресатом является Бог и одновременно все собрание: нужно пробудить в присутствующих чувство покаяния, которое часто выражается в плаче молящихся — со словами или без слов. К моменту молитвы должно открыться и размягчиться (*расквилиться*) сердце каждого человека. Функцию подготовки человека к молитве выполняет слово не только и даже не столько в речи, сколько в пении — сердцевине молоканской культуры. Молокане говорят: *молоканин — это христианин, поющий псалмы.*

[2] Современные молокане делятся на *молокан постоянных*, придерживающихся догматики и обрядности, закрепленной в XVIII в., и *молокан-прыгунов (духовных*) — мистической секты, возникшей в 30-х гг. XIX в., имеющей *пророков* и *действеников* — людей, в которых действует Святой Дух.

У молокан четко прослеживается идея эстетического совершенства как пути к Богу. Красота слова и пения важна не сама по себе, она имеет цель — контакт с Богом. Ведь к концу собрания нужно, как сказал один из молоканских беседников, из *золотой нити* темы, данной Богом, прибавляя к ней свое *прядение*, «сплести прочный, неразрывный канат, соединяющий человека с Богом». Тогда Бог откликнется. Для молокан-прыгунов этот отклик проявляется в действии в людях Святого Духа, прежде всего в пророчествах. И хотя зерном богослужения служит моление, в подготовке к нему, в *разрыхлении души к слышанию Слова Божьего*, в создании ответной человеческой красоты, в плетении «каната» важнейшим эстетическим и даже мистическим элементом является пение. Пение священно. Молокане любят повторять, как они говорят, *библейское изречение*: «Бог сказал пророку: пойди позови певцов, и я буду говорить с тобою» (в Библии точно такое изречение отсутствует).

Именно в пении проявляется особенность человеческого голоса. Человеку он дан как божественный инструмент, это дар Святого Духа, поэтому другие музыкальные *рукотворенные* инструменты молоканам, как и духоборцам, не нужны. «Бог, когда сотворил человека, он дал ему такой голос, чтобы он своим голосом вырабатывал псалмопение, потому что это уже было открыто [Т.е. основы псалмопения даны Богом. — *С.Н.*]. И не нужен инструмент. Инструмент не требуется тогда, потому что мы сами инструмент Божий становимся. И вместе с тем прославление идет», — говорит один из молоканских певцов. Интересно, что молокане, как и духоборцы, утверждают, что в раю главное занятие людей — пение.

Молоканское богослужение делится на три части. В первой чередуются пение псалмов и беседы, подводящие ко главной части богослужения — молению. Третья короткая часть после моления включает псалом «на расход». Богослужение, которое выстраивается по *Духу и по разуму* (т.е. в сочетании божественного и человеческого — вспомним *рельсы!*), а также *по тону/звуку и по смыслу*, развивается при наличии хороших певцов и беседников весьма динамично. В нем видны и пластика, и живое дыхание отдельного слова, и пластичность конкретного дискурса, образованного чередованием речи и

пения. Дело в том, что молокане, особенно прыгуны, считают, что тема каждого обычного воскресного богослужения (*золотая нить*) задается Богом через первого беседника или певца, открывающего собрание, и далее каждая беседа или пропеваемый псалом должны развивать эту тему. Пластичность как живое изменение отдельного слова в звуке ясно слышится в разных интонациях говорящих; смысловые изменения — в способности слова приобретать символические или метафорические смыслы при толковании какого-либо текста. Пластичность речи в звуке выражена также интонационно, а ее смысловое развитие заключено в ее импровизационном характере, где каждый следующий певец или беседник должен «подхватить» смысл только что сказанного или непосредственно спетого, чтобы продолжить мысль. Нужно отметить, что признанные беседники и певцы делают это мастерски.

В качестве иллюстрации к сказанному о живой речи в богослужении приведу краткое описание одного собрания в небольшом поселке, где жили молодые молокане — переселенцы из Армении. В трудных условиях, вдали от своих родных они строили себе дома. К ним приехала из Ставрополья группа опытных певцов во главе с пресвитером. Их главной задачей было просветить и поддержать молодых, которые, может быть, никогда не посещали собрания, утвердить их в том, что они молокане-христиане и что Бог их не оставит. Собрание началось с беседы, в которой говорилось о сущности христианства, о том, что Бог послал из любви к людям Своего Сына на крестную смерть, чтобы спасти мир, и что спасение даруется тем, кто придет к Богу с любовью. Главной темой собрания стала тема «человек и вера», тесно сплетенная с темой «родители и дети», а задачей — объяснить присутствующим взаимоотношения между этими понятиями. Псалом, последовавший за первой беседой, явился своеобразным резюме к тому, что говорил беседовавший: «Благодать вам и мир от Бога Отца и Господа нашего Иисуса Христа, Который отдал Себя самого за грехи наши, чтобы избавить нас от настоящего лукавого века, по воле Бога и Отца нашего» (Гал 1. 3–4).

Следующая беседа была посвящена благодатной силе христианской веры. Псалом, за ней последовавший, резюмировал беседу ставропольского пресвитера о том, что вера дает

человеку удовлетворение жизнью: «Великое приобретение, быть благочестивым и довольным» (1 Тим 6. 6). После речи, в которой говорилось о том, как тяжко приходится работать, и что только вера делает труд человека осмысленным, слова псалма: «Имея пропитание и одежду, будем довольны этим» (1 Тим 6. 8) звучали как естественное продолжение беседы.

Следующая беседа была посвящена происками сатаны, отвращающего человека от Бога и вносящего раздор между людьми. Беседа была невелика по объему, а вслед за ней, для того, чтобы, как сказал один из участников, *усладить беседу,* были спеты по просьбе молодого тульского пресвитера две песни (песни гораздо легче усвоить, чем псалмы, хотя их исполнение было определенным нарушением нормы богослужения). Песни были посвящены взаимоотношениям детей и родителей — теме, которая была намечена еще в первой речи ставропольского пресвитера и которая иерархически подчинена теме «Бог и человек». Песня, хотя и духовная, — жанр, иерархически более низкий, чем псалмы. Тем самым в соответствии с уровнем темы был выбран и уровень жанра.

Затем на моление был исполнен *псалом* с *просьбенным* напевом, призывавший сохранять себя в любви Божьей, ожидая милостей от Господа (Иуд 1. 21)[3].

Моление, которое проводил ставропольский пресвитер, включало в себя несколько канонических молитв («Слава в вышних Богу», «Отче наш» и др.) и молитвы *от себя*, или *сердечные молитвы,* где снова возникла тема отцов и детей в связи с животрепещущим вопросом переселения стариков из Армении в Тульскую область. Моление происходило в обстановке эмоционального накала, люди плакали и причитали: они исповедовались в грехах и просили Бога о прощении, каждый в этом общем хоре говорил *от себя* о самом личном.

Псалом, прозвучавший после моления (1 Пет 2. 24–25), был итогом всего собрания. В нем повторялась мысль первого псалма: смерть Христа свершилась ради избавления людей от вечной смерти, ради их спасения («Он грехи наши Сам воз-

[3] В оригинале: «Сохраняйте себя в любви Божией, ожидая милости от Господа нашего Иисуса Христа для вечной жизни» (Иуд 1. 21).

нес телом на дерево»), и звучали слова, которые выражали результат прошедшего собрания — приобщение присутствующей молодежи к вере: «Ибо вы были как овцы блуждающие, (не имея пастыря); но возвратились ныне к Пастырю и Блюстителю душ ваших». Напев псалма — торжественный и радостный — звучал контрастом к смиренной «просьбенности» псалма перед молением.

Тем самым первый и последний псалмы создали смысловую и музыкальную рамку собрания, некую завершенность «по тону и по смыслу». Однако нужно отметить еще одну лингвистически значимую вещь: рамка создавалась также и посредством распределения модальностей. Грамматическая модальность повествования/утверждения характеризует первый и последний псалмы, начало и конец собрания, а модальность призыва, выраженная императивом, — второй и третий псалмы: «имея пропитание и одежду, будем довольны», «сохраняйте себя в любви Божией», а также песню: «родителей почтите, первым долгом мать». Иными словами, грамматическая модальность организовала внутреннее ядро собрания, его собственный «нравственный императив».

Связность богослужебного текста, или дискурса, очень часто образуется в беседах развитием метафоры или сравнения, данных в первой беседе. Молокане — большие любители приемов, в основе которых лежит аналогия; этому их учит традиционное и постоянное смотрение на мир сквозь призму Библии. Однако сравнения черпаются часто из обычной жизни. Так, на молоканском съезде один из пресвитеров сравнил современное состояние молоканства с пнем, который остался от срубленного зеленого дерева. Чтобы пень ожил, его нужно поливать *живой водой* молоканских сердец. Этот образ возникал много раз в его беседе и переходил к другим беседникам, становясь общей идеей молоканского собрания.

Многие фрагменты своих священных текстов молокане и духоборцы толкуют иносказательно. Так, несколько интерпретаций/толкований имеет притча о добром самарянине (Лк 10. 30–37). Приведу краткое изложение двух толкований (в них по-разному толкуются почти все элементы текста). Первая принадлежит одному певцу и беседнику Ставрополья,

который считает, что в притче говорится о падшем человечестве, явившемся в образе израненного человека. Раны — это грехи человечества, от которых не спастись ветхозаветным священством. Спасает человечество Христос (добрый самарянин, который отвел жертву нападения в гостиницу). Другая интерпретация принадлежит беседнику, живущему в США. Он считает, что в образе подвергшегося нападению разбойников человека предстает Христос, шедший из небесного Иерусалима в земной Иерихон. Добрый же самарянин — это верующие народы, в которых живет Истина — Христос.

Иносказательно (символически, метафорически, «духовно») толкуются слова священных книг представителями разных конфессиональных групп. Преуспели в этом духоборцы, у которых многие вопросно-ответные псалмы посвящены толкованию слов, обозначающих важнейшие религиозные концепты православия, переосмысленные духоборцами в «духовном смысле», т.е. лишенные всякого предметного содержания, например: «Пост — чистота с головы до ног»; ср. то же у молокан: «Причастие — вкушение глаголов Божьих». Здесь мы входим в обширную область народной герменевтики, которая, можно сказать, занимается «оживлением» слов, а именно, толкуя их, награждает новыми смыслами, давая словам новую жизнь (см. подробнее [Никитина, 2009]).

Коснемся еще одной проблемы, имеющей прямое отношение к заявленной теме. Это весьма сложная проблема представления слова в религиозном пении, или распределения слов в музыкальной строфе. У духоборцев и молокан такая строфа называется *зводом.* Здесь у слова также начинается новая жизнь.

Слова одного и того же библейского текста, называемого в пении псалмом, живут разной жизнью в разных напевах псалмов разных территориальных вариантов, в разных певческих школах, связанных с именами знаменитых певцов, наконец, в индивидуальных репертуарах разных певцов, поскольку настоящий мастер может предложить свой способ «разложить» слова. Искусство распределить слова в напеве — необходимое условие создания красоты в пении: «Одну слову полностью говорю, а одну только начинаю — повернул оборотами, эту слову доканчиваю, вторую напоминаю, и обратно обороты, и она у

меня так идет красиво — переборами, переборами. Здесь напоминаю, там доканчиваю, и она играет», — говорит молоканский певец. Работа по описанию молоканского пения, в частности анализ соотношения слова и напева в молоканских псалмах представлена в публикациях музыковеда Н.М. Савельевой [Савельева, 2004; 2011].

Для описания пения молокане мастерски применяют сравнения и метафоры. Например, характерно частое сравнение молоканского пения, с точки зрения слушателя, с пищей («надо кушать псалмы»), а с точки зрения поющего — с ездой на автомобиле. Необходимость слушать сказателя, *проказывающего* текст, и других певцов, а также одновременно соображать, как *разложить* текст, чтобы он уместился в музыкальную строфу — «звод», певцы сравнивали с работой шофера: надо и баранку крутить, и на дорогу смотреть. Сложность исполнения псалма, обилие «колен» — распевов слогов с заметным повышением или понижением тона — очень часто сравнивали с переключением скоростей, причем это сравнение приходилось слышать от молокан и в России, и в Америке. Стоит заметить, что певческая терминология молокан гендерно окрашена: те приемы распевания слогов, которые мужчина назовет «кавычками» или «вилюшками», женщина скорее обозначит «складочкой» или «цветочком» — «без них нельзя, как складочку у платья — обязательно».

Итак, в конфессиональных культурах, где устная традиция является доминирующей, внимание к слову обострено, а певческая культура высока, слово живет напряженной и разнообразной жизнью, каждая из сторон которой может быть благодарным предметом исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Дуров И.М. Словарь живого поморского языка в его бытовом и этнографическом применении. Петрозаводск, 2011.

Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола / Под ред. В.Д. Бонч-Бруевича. Вып. 2. Животная книга духоборцев. Виннипег, Канада, 1954.

Никитина С.Е. К вопросу о народной герменевтике: «Песнь песней» в молоканской интерпретации // «Слово — чистое веселье…»: Сборник в честь А.Б. Пеньковского. М., 2009.

Платон. Федр // Сочинения: В 3 т. М., 1970. Т. 2.

Савельева Н.М. Региональные традиции в песнопениях молокан // Фольклор. Современность и традиция: Материалы 3-й Междунар. конф. памяти А.В. Рудневой. М., 2004.

Савельева Н.М. Проблемы формы в русской народной песне: Дис. … д-ра искусствоведения. М., 2011.

ЭМА — экспедиционные материалы автора.

РУКОДВИЖЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРЕ И АВАНГАРДЕ

Е.В. Коротаева
Москва

В культуре существует концепт «рука». Исследователь Наталья Викторовна Мыльникова выявила его языковую репрезентацию, определила компоненты содержательной структуры и проанализировала механизм функционирования концепта. Н.В. Мыльникова считает, что рука связывается носителем языка со многими действиями и поступками, более сложными по природе, чем предметная деятельность. Значимость и актуальность руки в качестве орудия как предметной, так и непредметной деятельности обусловливает соответствующее расширение области функционирования концепта. Это, в свою очередь, находит отражение в расширении значения и интерпретации вербализующих его средств (лексем, устойчивых сочетаний), от конкретного, предметного к абстрактному — в область характеристики социальных, межличностных отношений и выражения чувств и состояний человека [Мыльникова, 2009: 162].

Мы попытаемся рассмотреть «руку» несколько в другом ракурсе — как фрагмент русской концептосферы в лингвокогнитивном аспекте, а именно движение руки как воплощение слова и мысли, как отражение подсознания. Когда говорят о какой-либо неопределенности, которую невозможно сформулировать с помощью слов, используют понятия «заумь» и «рукодвижение». Связь этих двух форм выражения очевидна. Рукодвижения также выражают еще не оформившиеся явления или образы, которые нельзя описать словами с закрепленным лексическим значением.

С точки зрения лингвистики и семиотики рассмотрим произведения фольклора (заговоры, заклинания, считалки и т.п.) и стихотворные тексты поэтов-авангардистов (Василиск Гнедов, Сергей Сигей, Ры Никонова, Елизавета Мнаца-

канова и др.), содержащие элементы зауми. Движения рук, как и заумные слова, являются не только уникальным и одним из важнейших средств общения с окружающим миром, но и способом коммуникативного воздействия.

Теория заумного языка связана со знанием футуристами особенностей языка фольклора, языка заговоров, заклинаний. Кроме того, она была основана на хорошем владении данными научных исследований: «Как выступили футуристы, — отмечает П.А. Флоренский, — это было главным. Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекциям в запаянных колбочках» [Флоренский, 1998: 171]. Поэтому исследование ритмов заумных слов и их особенностей в сочетании с изучением движения рук и других жестов имеет большое значение как для понимания фольклора, так и для исследования генеалогии авангарда.

Обратимся к фольклорным текстам. При чтении заговоров для усиления воздействия на объект совершались движения руками и произносились непонятные слова: «*...там вам стояць, суччу бушуваць, вецьви шумець. Арон, Мирен, Катарон, Идиен, Фидиен, Диус, мэус, ардэрон, касия, Катарон, Браса — устань три дзявицы, аминь*» [Топорков, 2005: 354]. Заговоры имели магический смысл. Движение руки и вера в Бога как в высшую силу помогали отводить беду, задобрить силы природы или призвать удачу. Например, «Встану я, раб божий (имя рек), благословясь и перекрестясь, пойду на восточную сторону…» [Данилов, 1923]. Как правило, большинство заговоров имеют рекомендации, какие действия надо выполнять во время чтения. У тех же заговоров, где рекомендации отсутствуют, необходимо сжать руки в замок перед грудью и во время чтения заговора постепенно напрягать кисти рук, а на последних словах пальцы рук следует с силой разжать. При произношении слов, к примеру, «Хантаа улар», что означает: «благодарю, такова моя воля, да будет так», руки нужно сложить лодочкой перед грудью и сделать легкий поклон.

При исполнении детских считалок слова обязательно сопровождались жестами, поочередно указывающими на всех участников игры. Главная функция считалок — «выделить из среды играющих кого-либо для выполнения трудной

роли» [Виноградов, 1930: 25]. Голосянки, молчанки, издевки, поддевки и другие тексты могут исполняться и без организованных телодвижений. Исполнение же считалки без жестов немыслимо. При этом дикция регулируется движением руки произносящего текст. При хорошем исполнении каждая ударяемая стопа соответствует опусканию руки («указыванию»), а неударяемая — подниманию руки. Когда «считают» пальцы или кулаки, тогда произнесение считалки может выполняться быстрее, потому что оно подчинено безостановочным и мерным движениям руки, направляемой ритмом стихотворения [Виноградов, 1930: 44]. При жестикуляции детям нравилось произносить непонятные слова, которые вносили таинственность в процесс игры. Играя и придумывая новые слова, дети создавали свой особенный мир, недоступный для взрослых. В считалке существует установка на непонятное, таинственное, заумное. Идея счета и ритмико-интонационная составляющая связаны с выбором языковых (лексических) средств.

Отказом от принятых названий чисел ребенок хочет повысить впечатление от будничной категории слов, сообщить характер необычности, придав им форму зауми. Например, некоторые из числительных образованы из обычных названий чисел через изменение слов по тому принципу, которым дети пользуются при образовании искусственных, в частности, секретных языков, например: *анзы, ранзы, дванцы* и т.п. Числа являются не столько названием количества, сколько обращением к считаемым [Виноградов, 1930: 49].

Таким образом, в фольклоре ведущая роль отводится не смысловому значению слова, а рукодвижению. Слова могут иметь неопределенное значение, быть заумными, но жесты, сопровождающие их, имеют конкретное назначение, производятся с определенной целью. Не важно, какие слова человек говорит, а важен сам жест как способ воздействия.

Следует отметить, что в фольклорных произведениях жесты рук не отделялись от звуков и слов, а дополняли друг друга, при этом смысловое значение движений не выходило за границы того, что составляло содержание повседневной жизни людей: труд, устройство быта, семейные отношения, праздники и т.п.

Несмотря на то, что существование рукодвижения в устном творчестве отмечено давно, важность осознания этого явления именно как жеста принадлежит Сергею Сигею. Сигей пишет: «На протяжении столетий поэт был прежде всего Пророк, наконец у французских символистов становится он Пророт (весь звучит), футуристы увеличивали звучь, наступают времена осознания руки (Василиск). Поэт становится уже Прорук. Письмо — движение руки» [цит. по: Констриктор, 2006: 46]. Сигей отмечает, что Василиск Гнедов первым возвел жест на уровень литературного произведения. Свою знаменитую «Поэму конца» Василиск Гнедов исполнял только жестом. В данном случае рукодвижение, а не сам текст произведения имели концептуальное значение для Сигея.

Авангардисты пытались создать совершенно новое искусство. Особенно ярко эти тенденции проявлялись в изобразительном искусстве и поэзии. Поэты-авангардисты занимались исследованием текстов поэтов прошлого, так как новая поэтика, предполагавшая «беспроволочное воображение», т.е. воображение, которое находит воплощение в отмене грамматических связей, отношений между словами в тексте, основана на хорошем знании внутренних структур классического текста, выражающих его гармонию [Три века, 2006: 4].

Теории жеста придавалось большое значение, и это находило развитие в различных аспектах. Дмитрий Молдавский вспоминал о впечатлении, которое производило чтение А. Крученых: «Передо мной был настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие... Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности» [Молдавский, 1994: 162].

Для футуризма, как и для авангардизма в целом, психическое, субъективное является основополагающим, первоначальным, «материальное» же, «объективное» вторично и обладает значимостью лишь постольку, поскольку соприкасается с субъективным [Сироткин, 2000]. «Заумный язык» и рукодвижения становятся наиболее адекватным способом передачи субъективного. Заумное стихотворение не может быть отделено от его создателя, так как оно предельно субъек-

тивно — и в то же время, если оно будет воспринято читателем, если состоится акт общения, оно, таким образом, станет и выражением его, читателя, внутреннего мира и только тогда обретет смысл. Непонятое заумное стихотворение не может существовать: в этом случае оно перестанет быть стихотворением, т.е. сообщением, организованным по законам особого языка [Сироткин, 2000].

Традиционная культура в основном опирается на борьбу субъективного и объективного. Для заумной поэзии характерно господство субъективного познания мира. Главным творцом мира и действующим лицом, определяющим принципы его организации, становится поэт-заумник.

Единственное непосредственное содержание заумного стихотворения — отсутствие содержания: благодаря этому внимание сосредоточивается на самом принципе коммуникации (в том числе и на рукодвижениях), на том языке, на котором передано сообщение. Сам текст, его конкретное воплощение в этом смысле имеет второстепенное значение и может быть любым. Поэт-заумник не создает тексты, а моделирует ситуацию общения между читателем и миром, являясь в этом общении посредником: текст важен не сам по себе, а лишь в качестве посредника [Сироткин, 2000].

Создатели заумного языка исходили из мысли, что существующий язык не является адекватным средством отражения мира. Как отмечает Ж.-Ф. Жаккар, «когда Крученых писал Дыр бул щыл и Хлебников — Зангези, они отделяли фонемы с тем, чтобы заново их переорганизовать, чтобы с заново созданным языком выросла вероятность постичь действительность» [Жаккар, 1990]. Иначе говоря, в языковом коде выделялись новые значимые единицы, которые, по мысли их создателей, должны были выразить невыразимое обычным языком содержание.

Александр Туфанов отмечал, что природа проявляет себя только «заумным» лиризмом. «Она не думает, а поет себе просто: цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение, как в орхестике Dunkan… Нашему народу свойственно ощущение жизни в движении, поэтому

в стиле его песен господствовал прием психологического параллелизма по признаку движения» [Туфанов, 1924: 8].

Сергей Сигей заметил, что существует «движест». Ему принадлежит создание «Жестяных букв», т.е. специальных русских букв, которые могли бы исполняться, воспроизводиться только жестом — частично эта идея реализована в специальной таблице 1976 года — «изменение букв на письме для указания на движест» [Констриктор, 2006]. Борис Констриктор писал о буквах Сергея Сигея: «Отчего же буквы неподвижны? Разве нельзя сделать так, чтобы гуттенберговские литеры, подобно индийской танцовщице, давали нам знание не только того формального смысла или бессмыслицы, которое погребено в самом тексте, но и представление о мимике автора, о тембре его голоса? Оказывается, можно! Буквы Сергея Сигея научились тому, чему давно разучились их создатели: они умеют думать руками. Высшие антропоиды аплодируют им.

Потому-то буквы Сигея вспомнили свою прабабушку Человеческое Тело. Они не побоялись показаться смешными и стали такими, какими были тысячи лет назад, они стали жестами. И вот чопорная буква “Д” вдруг преображается в божественную, с детства известную каждому, прописную комбинацию из пяти пальцев.

Камешек, брошенный Сигеем, может откликнуться в будущем лавиной, ибо и сам читатель начнет различать в привычной букве “О” иероглиф трехперстного знамения, а букве “Т” раскинет руки, “Ю” разинет рот, “Ц” наступит на хвост... Буквы зашевелились» [Констриктор, 2006].

Рукодвижения — это форма, которая является авторским отношением к содержанию. Еще Сергей Эйзенштейн, по свидетельству Вяч.Вс. Иванова, «стремился раскрыть жестовую основу, лежащую в глубине значений слов, письменных начертаний и живописных образов». Если в основе значений слов лежат обозначения элементарных движений человека, то безумная попытка оживить буквы не может не вызывать сочувствия у всех платоновских троглодитов. Они с надеждой взирают на селекционерскую деятельность Сигея, лелея втайне мечту о появлении жестяной азбуки и рождении танцующей письменности [там же].

То же мы наблюдаем и у Ры Никоновой: «Потребность в расщеплении знаков, должно быть, является в современном человеке отголоском прапамяти о той поре, когда буква еще не окостенела в своем абстрактном двойнике, а слово состояло из жеста, танца, музыки, смерти и смеха. Поэтому перворожденное "А" пронзает сомкнутые губы молчания и опаляет молнией крика предгрозовую тишину вселенской паузы. И вот из-под сандалий Тота выскакивает целая компания похоже-непохожих друг на друга "А". Большое "дубль вэ" с двумя рогами-векторами-антеннами, солярный знак, "а" алгебраическое обыкновенное, возведенное в степень красного треугольника» [там же].

Визуальная поэзия — сравнительно новый вид искусства, но с глубокими корнями. Ее особенность проявляется в графическом сплаве слова-знака с рисунком. В целом визуальный компонент чрезвычайно силен, он властно овладевает вниманием читателя и не отпускает его до самой последней страницы. Эмоциональное воздействие графики на читателя гораздо более значительно, чем воздействие текста как такового. Форма произведения, по сути, несет основную семантическую нагрузку. Содержание теряет способность к самостоятельной реализации вне избранной автором формы, таким образом еще раз подчеркивая одну из жанроопределяющих особенностей визуальной поэзии. «Форма = содержанию / содержание = форме». Здесь все играет роль — интонация, паузы, акценты, мимика, жесты, сила, высота и тембр голоса. Это не значит, что автор исчезает напрочь. Автор уходит в форму, поскольку именно форма является авторским отношением к содержанию [Назаренко, 1999].

По замечанию Сергея Сигея, «дело не в соединении текста и изображения (было бы так — любой плакат оказался бы "визуальным стихотворением" или "видеомы" Вознесенского могли бы зачислиться в ряд), а в имажинации текста (текст и есть изображение, но пропущенное сквозь технику и материалы)» [Констриктор, 2006].

В русской авангардной традиции особая роль принадлежит Елизавете Мнацакановой. Для автора книги поэм «У смерти в гостях» решение проблемы шрифта и каллиграфии оказалось блестящим. Главный графический образ —

рука или руки многократно повторяются, возникая то в качестве единственного визуального образа на странице, то налагаясь на текст и как бы закрывая, заслоняя его от читателя. Но нередко руки соединяются в фигуры, напоминающие очертания крыльев. Возникает образ крыльев и на текстовом уровне («Великие сосны тот путь окрылили, крылили, крестили, высоко манили», «Высоким крылом ослепительно манит», «Высокие крылья вслед манят: Прощай!»), но только во второй части произведения, ближе к финалу Визуальный образ рук-крыльев — неотъемлемый атрибут всего поэтического повествования. Символическая семантика руки выступает структурной единицей визуального образа крыльев. На вербальном уровне поэтическое повествование заканчивается прощальной нотой, но финальный графический образ — трепещущие руки-крылья — свидетельствует об ином финале [Назаренко, 2000].

Многие исследователи пишут о том, что восприятие авангардистского произведения — это шок, и характерная реакция на него — отторжение. Реципиент подвергается агрессии как этической, так и эстетической: он должен, хотя бы на мгновение, оказаться в пустоте, в состоянии ценностного разрыва: между отторжением и приятием, между негодованием и радостным изумлением, и фокус в том, что текст провоцирует одновременно обе эти реакции и на уровне содержания, и на уровне формы. Форма и содержание не взаимоуничтожаются. Границы текста эстетически разомкнуты, так как произведение обычно строится как речевой жест, обладающий определенной силой [Тырышкина, 2005]. На современном этапе мы можем наблюдать трансформацию рукодвижений в эвритмию. Эвритмия обращается к воле человека, когда при помощи художественных образов он выражает духовное содержание поэзии или музыки и при этом взаимодействует с другими людьми посредством движения.

На наш взгляд, было бы целесообразно ввести «рукодвижения», «рукодвиги» как понятия (термины) в словарь по авангарду, а также по фольклору, как ключевые понятия, способствующие определению этих явлений и выражающие их специфику. Движения рук — это физическое выражение зауми, того, что невозможно передать обычными словами. За-

умные слова можно также определить с точки зрения рукодвижения, как танец рук, выраженный в танце букв. Заумные слова и жесты взаимодействуют неразрывно друг от друга. В фольклоре рукодвижения являются неотъемлемым атрибутом, поскольку фольклор происходит от народного танца, магических обрядов и таинственных действ. У авангардистов зачастую жест заменяет слова, и его действие оказывается более сильным и устойчивым, чем действие слова.

Подводя итоги, определим основные черты рукодвижения в фольклоре и авангарде:

— рукодвижение в фольклоре характеризуется как «коллективный ритуал», а в авангарде как индивидуальный, неподражаемый стиль автора;

— общей чертой для фольклорных произведений и авангарда является отсутствие лексического значения у слова как такового. Однако здесь можно выявить различие в том, что в фольклоре появление заумных слов можно объяснить стихийным характером создания новых слов, тогда как авангардисты стремились выявить глубинный смысл абстрактных фонем и создать на их основе новый художественный язык;

— в фольклоре движения рук и слова неразрывны (по отдельности они не оказывают того действия, для которого предназначены). У авангардистов же жест и слово могут существовать независимо друг от друга, заменять друг друга и объединяться. И очень часто бывает, что впечатление, производимое от жеста, сильнее, чем от слова, и наоборот. Конечно, сила воздействия жеста во многом зависит от автора. Однако дать однозначный ответ на вопрос, что больше влияет на восприятие реципиента — слова или рукодвижения, — пока невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. Игровые прелюдии. Иркутск, 1930.

Данилов В.В. Кадниковский уезд Вологодской губ. // Север. Вологда, 1923. Кн. 3–4.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда — реальный театр // Russian Literature. 1990. № 27.

Констриктор Б. Ry Nikonova and Sergej Sigej // Russian Literature. Vol. 59. 2006. Issues 2–4. 15 February — 15 May.

Молдавский Д. Алексей Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. С. Сухопарова. Мюнхен, 1994 (http://dragoman.narod.ru/authors/biriukov/birukov.html).

Мыльникова Н.В. Функциональный аспект содержания концепта «рука» // Вестник СамГУ, 2009, № 1 (67).

Назаренко Т.Г. Заметки на черных полях: визуальная семантика книги Елизаветы Мнацакановой «У смерти в гостях» // Черновик. 2000. № 15 (http://smeshtchernov.narod.ru/avangard/nmbr15/avtor15_6.htm).

Назаренко Т.Г. Знаковый антропоморфизм в современной визуальной поэзии // Черновик. 1999. № 14 (http://www.chernovik.org/main.php?nom=14&id_n=14&first=18).

Сироткин Н.С. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме. 2000. (http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns_evolutio.htm).

Топорков А.Н. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005.

Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология в четырех томах / Под ред. К.Э. Штайн. Ставрополь, 2006. Т. III.

Туфанов А.В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924.

Тырышкина Е.В. Русский авангард начала 20-го века: аспекты прагматики // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы международной научной конференции 18–21 сентября 2004 г. г. Гродно. В 2 ч. Ч. 1. 2005 (http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_pragmatika.htm).

Флоренский П.А. Сочинения: В 2 т. М., 1998. Т. 2.

ГОЛОСА ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЛОГОСА: ГЛОССОЛАЛИЯ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН[1]

В.В. Фещенко
Москва

Культурная метафора и концепт «Живого слова» восходит в своем истоке к библейскому мифу о Слове Божием, о логосе как животворном божественном начале. Не случайно возрождение этой идеи в русской культуре пришлось на период Религиозного ренессанса рубежа XIX–XX веков, с возникновением представлений о слове как действенном начале в противоположность схематизму и позитивизму предшествующей парадигмы в философии языка. С другой стороны, о слове стали мыслить и говорить как о «живущем» в контексте наук о жизни и вообще органицистских концепций «живого языка». Поэтому метафора «живого слова» оказалась актуальной как у представителей богословия и мистики, так и у деятелей чистой науки о слове — у «живословцев» из одноименного Института, основанного в 1918 году.

Онтологический взгляд на язык, представление о «слове, живущем в нас» (см. об этом: [Азарова, 2010: 53–57]) как логическом, смыслотворном начале имело и свою оборотную сторону — тенденцию к пробам слова за пределами общепонятного смысла, что выражалось в многообразных практиках заумного речетворчества и сокровенного языкоговорения. Данная статья посвящена глоссолалии — явлению, находящемуся как будто бы на периферии культуры, но, однако же, связанному с представлениями о языке в его сакральных аспектах и с голосом как эмоционально-личностным средством общения со сверхъестественными силами вне постигаемого логоса.

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки в рамках гранта № МК-1202.2012.6 «Глоссолалия как лингвистический феномен (религиозный и поэтический аспекты)».

Я попытаюсь рассмотреть феномен глоссолалии как особой разновидности языковой деятельности, проявляющейся в разных областях культуры, и выделить отличительные черты глоссолалической речи как коммуникативной практики.

Явление глоссолалии становилось уже объектом изучения, преимущественно в западной научной литературе, в работах богословов, лингвистов, философов и психологов[2]. Согласно общей словарной дефиниции, глоссолалия (от греч. glossa — язык и lalia — лепетание, невнятное говорение) представляет собой «явление, когда говорящий произносит бессмысленные слова и их сочетания, сохраняющие обычно лишь некоторые признаки речи (темп и ритм, структуру слога, относительную частоту встречаемости разных звуков)» [Леонтьев, 1969–1978]. Отмечается, что оно встречается в некоторых религиях и сектах как часть мистического культа, а также у больных с психическими заболеваниями, у детей, в фольклорной и заумной поэзии, а также других видах эмоционально нагруженной речи. При этом указывается, что, несмотря на бессмысленность таких речей для слушающего, говорящий нередко считает их частью или целым некоего духовного или изобретенного языка. Психологи определяют глоссолалическую речь как ряд «экстатических высказываний, составленных, как правило, из невнятных звуков, производимых человеком в состоянии религиозного аффекта» [Kildahl, 1972: 53].

Идея о говорении на языках возникает в Библии. По библейскому преданию, после разрушения Вавилона и смешения человеческих языков у людей возникает потребность найти единый язык общения со Всевышним. Такая потребность находит свое разрешение в чуде Пятидесятницы, сошествия Святого Духа. В деяниях апостолов дар новых языков уравнивается со способностью пророчества. В тексте Нового Завета описывается событие, сопровождающееся большим скоплением народа: «И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать» (Деян. 2:2–4). Согласно Посланию к коринфянам, сам апостол Павел

[2] Из общих работ см.: Lombard, 1910; Cutten, 1927; Goodman, 1972; Samarin, 1972.

говорил на языках: «Благодарю Бога моего: я более всех вас говорю языками» (1 Кор. 14: 18). Здесь, уже в Послании Павла, возникает идея о том, что глоссолалия это непостигаемая речь: «Ибо кто говорит на незнакомом языке, тот говорит не людям, а Богу; потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом» (1 Кор. 14: 2). Глоссолалия характеризуется здесь как тайный язык, недоступный для обыденного понимания, и ассоциируется с языком птиц и ангельскими речами. Однако, тут же мы встречаем другой миф — вместе с даром говорения Святой Дух приносит и дар истолкования. Будучи непонятной, глоссолалия предполагает и свою интерпретацию.

Таким образом, идея говорения на языках осознается как «Вавилон наоборот», и она соответствующим образом оценивается в Священном Писании — если при строительстве башни достижение людьми полного взаимопонимания и единого языка расценивается как гордыня, то в эпизоде о даре Пятидесятницы непонятные людям, но единые при общении с Господом новые языки превозносятся как преодоление Вавилонской катастрофы. Об этом, в частности, размышляет С.Н. Булгаков в «Философии имени», отмечая, что победить многоязычность как последствие Вавилонского смешения языков и восстановить человека в его нормальном отношении к языку позволило чудо Пятидесятницы: «Как следует понимать этот чудесный дар языков из природы самого языка? Это означает лишь, что исцелилась его болезнь, состоящая в затуманенности смысла, и возвращалась естественная, первозданная его прозрачность и единство, которое было свойственно ему от Адама до вавилонского смешения. Вследствие этого снималась пелена многоязычия» [Булгаков, 1999: 54–55]. О взаимообратности Вавилонского и Пятидесятнического мифов и даре языков как следствии сошествия Святого Духа пишет также П.А. Флоренский, характеризуя его как «событие воссоединения человечества в взаимном понимании» и как «аналогическое, но обратно направленное, событию раздробления человечества в смешении языка его» [Флоренский, 2000: 197]. Среди черт таких «языков» отмечаются его прозрачность для говорящего при внешней непонятности со стороны и желание найти источники творчества первоязыка, утерянного человечеством в Вавилоне. Итак, уже в Библии

намечается антиномия, которая будет сопровождать любые проявления глоссолалии в позднейшие эпохи, а именно антиномия «понимание непонятного», иными словами, осмысление бессмыслицы.

В общем виде говорение на языках может быть рассмотрено как коммуникативный акт, чьи участники — говорящий на языках (или *глоссолал*), продуцирующий глоссолалическую речь, — и интерпретатор (*глоссолог*), толкующий это тайный язык в силу данной ему способности. Эти две коммуникативные роли могут как разделяться на двух отдельных субъектов — говорящего и интерпретирующего глоссолалическую речь, — так и быть совмещены в одном лице, как часть процесса автокоммуникации и самоистолкования.

Возникает вопрос — оправданно ли считать те «незнакомые языки», которые рождаются в результате глоссолалических практик, собственно языком? Лингвисты и психологи, обращавшие свое внимание на этот вопрос и исследовавшие экспериментально современные нам проявления глоссолалии, практически единогласно приходили к выводу, что говорение на языках не может быть признано человеческим языком [Nida, 1964; Wolfram, 1966]. В глоссолалии не наблюдаются базовые структуры человеческого языка как системы разумной человеческой коммуникации. Однако отмечается, что она все же является специфической формой коммуникации и лингвистической экспрессии, основанной на приобретенном речевом поведении, которому можно научиться осознанно или каким–либо другим образом [Хазел, 1995]. Не являясь аутентичным языком, она тем не менее отображает духовно-психологические проекции внутренней речи во внешне вербализованной своеобразной форме.

Французский лингвист Ж.-Ж. Куртин сформулировал ряд тезисов, касающихся лингвистического статуса говорения на языках (отношения глоссолалии к реальным языкам):

1) Глоссолалия не является языком.

2) Более того, анализ способен показать, почему конкретно она не является языком.

3) Глоссолалическое высказывание не производное системы существующего языка, но оно производит тот же эффект, что и язык.

4) Глоссолалия производит впечатление языковой формы, которую она в то же время превосходит [Courtine, 1983: 41–45]

Все эти положения, впрочем, до сих пор не были верифицированы на достаточном количестве разнообразного материала глоссолалических практик, накопленного к настоящему моменту. И в этом — одна из задач проводимого нами исследования глоссолалии как коммуникативной практики.

Приведем теперь попытки дефиниции феномена глоссолалии с точки зрения лингвистической теории.

Первое принадлежит Р. Якобсону, посвятившему глоссолалии главку своей последней американской книги, написанной совместно с Линдой Во: «Глоссолалия есть особый вид вербальной или квазивербальной творческой деятельности с использованием речевых звуков, полностью лишенных смыслоразличительной роли в рамках целого речевого фрагмента, но тем не менее направленного на определенную коммуникацию и нацеленного либо на существующую человеческую аудиторию, либо на общение с высшим разумом» [Jakobson and Waugh, 1987: 214]. Видно, что в этом определении Якобсон подчеркивает творческую и коммуникативную природу глоссолалии.

Вторая важная дефиниция глоссолалии дается канадским лингвистом с русской, впрочем, фамилией, У. Самариным, описывающим ее как «бессмысленное, но фонологически структурированное человеческое высказывание, выдаваемое говорящим как существующий язык, но не носящее систематического сходства с каким-либо естественным языком, живым либо мертвым» [Samarin, 1968: 51]. Здесь постулируется, что глоссолалическая речь напоминает человеческую в некоторых аспектах, она является особым видом «речевого поведения», имеющего черты структурированного языка. Самарин опровергает мнение, что глоссолалия есть ксеноглосса, т.е. некий иностранный язык, который может быть понят другим человеком, с этим языком знакомым. Глоссолалия есть псевдоязык, видимость языка, хотя и подчас весьма убедительная. Как бы хорошо ни была организована глосса, отмечает он, она не есть образец человеческого языка, так как она не организована внутренне, не конвенциализирована

социумом и не имеет отношения к воспринимаемому личностью миру.

Если говорить о проявлениях глоссолалии, отдельные случаи такого языкового поведения были замечены в самые разные эпохи и в самых разных культурах. Помимо библейских контекстов, можно упомянуть свидетельства глоссолалической речи в самых разных традиционных культурах, как христианских, так и нехристианских (например, в шаманизме и различных сектах). Отдельно стоит отметить случай Хильдегарды фон Бинген, немецкой аббатисы, которая составила словарь своего индивидуального языка, La Lingua Ignota [Higley, 2007]. Все исторические данные о глоссолалии, относящиеся к времени до XIX века, конечно, представляют собой лишь косвенные, экзегетические, подчас мифологические свидетельства, приводимые историками религий. Однако к концу XIX века ситуация меняется, когда зарождающаяся экспериментальная психология и лингвистика начинают интересоваться глоссолалией на эмпирическом уровне.

Особый всплеск эта тематика приобрела на рубеже XIX–XX веков, как в области практики, так и в области ее теоретического осмысления. Так, в самом конце XIX века интерес к дару языков проявляется со стороны религиоведов, психологов и лингвистов. Начиная с первого десятилетия XX века, глоссолалия как практика и предмет изучения представлена тремя основными своими разновидностями: 1) религиозная, или спиритическая, глоссолалия, 2) глоссолалия психопатологическая[3] и 3) глоссолалия поэтическая[4]. Я остановлюсь здесь лишь на одном случае из первой разновидности, который представляет нетривиальный интерес как с теоретико-лингвистической, так и с психологической точки зрения.

Речь будет идти о достаточно нашумевшем на рубеже веков так называемом случае Хелен Смит, швейцарской

[3] Эти два типа некоторыми психологами и психопатологами относились, по существу, к одному и тому же. Однако говоря о психопатологической глоссолалии per se, я имею в виду исключительно случаи нарушения речи у обычных людей.

[4] Поэтической глоссолалии посвящена моя статья: [Фещенко, 2011].

ясновидящей и медиуме, которая на протяжении пяти лет устраивала спиритические сеансы для группы ученых, возглавляемых женевским психологом Теодором Флурноа. По результатам этих сеансов Флурноа опубликовал в 1899 году научную монографию под названием «Из Индии на планету Марс: исследование одного случая сомнамбулизма и глоссолалии» [Flournoy, 1899], в которой представил детальнейший анализ протоколов проведенных с Хелен Смит медиумических сеансов. Впервые в истории, глоссолал и глоссолог объединили усилия, чтобы провести «полевую работу», столь же визионерскую, сколь и научно выверенную.

Не вдаваясь в подробности этой истории[5], стоит сказать, что в своих спиритических сеансах госпожа Смит проживает три медиумических цикла, два из которых представляют особый лингвистический интерес. В первом она воображает себя на Марсе общающейся с обитателями планеты, во втором — перемещается в Древнюю Индию. Соответственно, психолог Флурноа фиксирует и транскрибирует два языка — «марсианский» и «санскритоид». Чтобы разобраться в этих языковых фантазиях, он взывает за помощью к нескольким видным филологам своего времени, среди которых был Фердинанд де Соссюр, считавшийся на тот момент выдающимся индоевропеистом, хотя еще и не ставший пионером в теоретическом языкознании.

Соссюр с увлечением предпринимает анализ «индийского» языка, на котором выражается Хелен Смит. Он делает комментарии к лингвистическим опытам медиумистки, посещает спиритические сеансы и предлагает свою интерпретацию глоссолалической речи. Флурноа включает письма Соссюра, относящиеся к этому периоду, в упомянутую выше книгу.

Каков был интерес будущего классика современного языкознания в странных «санскритоидных» записях швейцарской духовидицы, по свидетельствам очевидцев, никогда в жизни не изучавшей санскрит? Соссюр дает свои ответы на поставленные Флурноа в их переписке вопросы:

---

[5] См. подробнее в: Lepschy, 1974; Cifali, 1985; 2004; Puech, 1988; Fehr, 1995; Courtine, 2000; Giacomelli, 2006; Joseph, 2012: 426–436], а также в нашей совместной публикации с швейцарским коллегой: Feshchenko and Lao, 2011.

«Относительно того, является ли все это санскритом, очевидно, необходимо ответить отрицательно. Можно лишь сказать, что:

Во-первых, мы имеем дело со смесью слогов, посреди которой, бесспорно, есть ряды из восьми—десяти слогов, составляющих фрагмент предложения, имеющего значение (особенно в восклицательных фразах, например mama priya, *mon bien-aimé (мой возлюбленный),* mama soukha, *mes délices (моя радость).*

Во-вторых, что другие слоги с неясным содержанием никогда не противоречат природе санскрита, т.е. не представляют собой группы, существенно отличающиеся или противоречащие общей форме санскритских слов.

В-третьих, г-жа Смит редко создает сложные последовательности слогов, а также сильно злоупотребляет гласной *a*; но санскрит является языком, в котором как раз доля гласных *a* по отношению к другим гласным практически четыре к одному, так что произнося три или четыре слога с гласной *a*, нельзя избежать впечатления, что это слова на санскрите.

Наконец, в-четвертых, санскрит г-жи Смит никогда не содержит согласной *f*. Это значимый факт, хотя и от противного. Согласная *f* действительно чужда реальному санскриту» [Flournoy, 1900: 328–329].

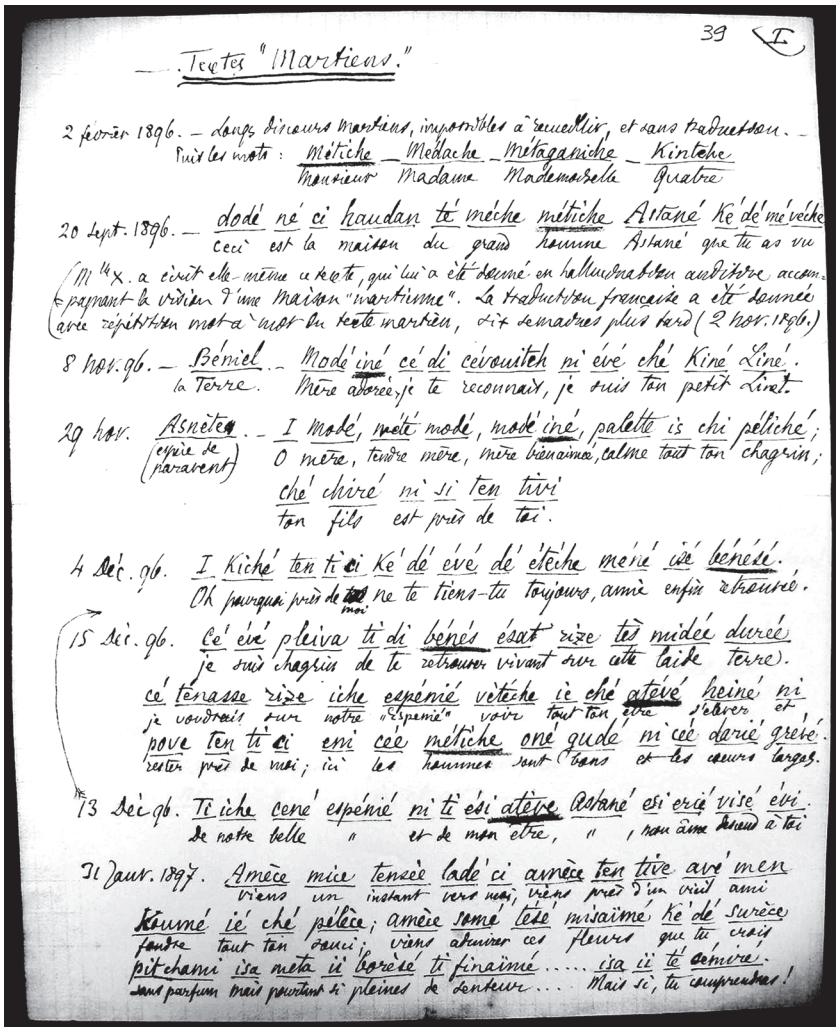
Самое интересное в этих наблюдениях Ф. де Соссюра — повсеместный поиск смысла в бессмысленной на поверхности глоссолалии. Он стремится различать то, что поддается пониманию, и то, что непонятно. Некоторые слова Хелен Смит он толкует как близкие к санскриту, другие же считает лишенными смысла. При этом Соссюру хорошо известно, что языка без смысла не бывает. Различия и повторения элементов, составляющие систему, уже создают презумпцию осмысленности. Соссюр здесь находится уже в рамках созданной им же самим дихотомии языкового знака. Там, где есть означающие, там должны быть и означаемые, считает он. Если есть система дискретных форм, значит, должен быть и смысл, связываемый им с континуальностью. Впрочем, он допускает, что такая иллюзия смысла может быть результатом языковой игры: «В целом должен отдать себе отчет, что все случаи континуального смысла, которые я с увлечением разыскал здесь,

на данный момент являются не чем иным, как простой игрой» [Flournoy, 1899: 296]. Хотя анализ санскритоидной глоссолалии Смит и мог казаться Соссюру игрой, спустя десятилетие научная судьба Соссюра приведет его к более серьезным уже играм, а именно расшифровке анаграмм в реальных древних санскритских текстах. Методика там останется той же — поиски смысла, скрытого в формах, рассеянных по тексту.

Для характеристики «санскритоида» Хелен Смит Ф. де Соссюр предпринимает любопытное упражнение. Он составляет текст на квазилатинском языке, без какого-либо уловимого смысла, в виде последовательности слов, сохраняющих фонологическую систему, но игнорирующих латинскую грамматическую связность:

> *Meâte domina mea soróre forinda inde deo inde sini godio deo primo nomine... obera mine... loca suave tibi ofisio et ogurio... et olo romano sua dinata perano die nono colo desimo... ridêre pavére... nove...*

По поводу этого текста он делает вывод — так как будто сам стал глоссолалом: «Текст этот представляет определенную ценность тем обстоятельством, что не имеет ничего противоречащего латыни, даже там, где он ни к чему не отсылает в силу отсутствия смысла в словах» [Flournoy, 1899: 316]. И снова перед нами утверждение систематического характера бессмысленного языка. И опять же, здесь предвосхищение его дальнейших языковых игр со стихотворениями современного Соссюру итальянского поэта Джованни Пасколи. Последний написал текст на латинском языке, в котором Соссюр обнаружил множество скрытых анаграмм, что вызвало немалое удивление у самого автора текста. Перед нами все та же соссюровская процедура, с одним небольшим отличием от глоссологических опытов женевского лингвиста. Если в случае с Хелен Смит вопрос стоит о незнакомом и бессмысленном языке, то в примере с Пасколи язык известен, но за ним предполагается некий анаграммируемый подъязык, с дополнительным смыслом к уже существующим словам стихотворения. В обоих случаях Соссюр невольно сталкивается с общетеоретической проблемой: является ли язык и присущий ему смысл намеренным и сознательным, или на самом деле языковая игра



39 (I)

— Textes "Martiens."

2 février 1896. — Longs discours martiens, impossibles à recueillir, et sans traduction. —
Puis les mots : Métiche — Médache — Métaganiche — Kintche
Monsieur — Madame — Mademoiselle — Quatre

20 Sept. 1896. — dodé né ci haudan té méche métiche Astané Ké dé mé véche
ceci est la maison du grand homme Astané que tu as vu

(Mlle X. a écrit elle-même ce texte, qui lui a été donné en hallucination auditive accompagnant la vision d'une maison "martienne". La traduction française a été donnée avec répétition mot à mot du texte martien, six semaines plus tard (2 nov. 1896.)

8 nov. 96. — Béniel. — Modé iné cé di cévouitch ni évé ché Kiné Liné.
la Terre. — Mère adorée, je te reconnais, je suis ton petit Liné.

29 nov. Asnètes. — I modé, mété modé, modé iné, palette is chi péliché;
(espèce de paravent) — O mère, tendre mère, mère bien aimée, calme tout ton chagrin;
ché chiré ni si ten tivi
ton fils est près de toi.

4 Déc. 96. I Kiché ten ti ci Ké dé évé dé étèche méné isé bénésé.
Oh pourquoi près de moi ne te tiens-tu toujours, amie enfin retrouvée.

15 Déc. 96. Cé évé pleiva ti di bénés ésat rize tès midée durée
je suis chagrin de te retrouver vivant sur cette laide terre.
cé ténasse rize iche espénié vètèche ie ché atévé heiné ni
je voudrais sur notre "espénié" voir tout ton être s'élever et
pove ten ti ci eni cée métiche oné gudé ni cée darié grévé.
rester près de moi; ici les hommes sont bons et les cœurs larges.

13 Déc. 96. Ti iche cené espénié ni ti ési atève Astané esi erié visé évi.
De notre belle " et de mon être, " , mon âme descend à toi

31 Janv. 1897. Amèce mice tensée ladé ci amèce ten tive avé men
viens un instant vers moi, viens près d'un vieil ami
Koumé ié ché pélèce; amèce somé tésé misaïmé Ké dé surèce
fondre tout ton souci; viens admirer ces fleurs que tu crois
pitchami isa meta ii borèsé ti finaïmé ..... isa ii té cémiré.
sans parfum mais pourtant si pleines de senteur ... Mais si, tu comprendras!

Илл. 1. Запись протокола медиумического сеанса Хелен Смит, с соответствиями на «марсианском» и французском языках. Архив Ф. де Соссюра в Женевской библиотеке

здесь управляется подсознательным говорящего? Кажется, он не находит ответа на этот вопрос (хотя анаграммы в поэзии Пасколи ему представляются сознательными), будучи прежде всего озабоченным самой материальностью знаков в тексте.

Ф. де Соссюр также сделал ряд замечаний по поводу так называемых «марсианских» текстов Хелен Смит (см. илл. 1). По его мнению, марсианский язык представляет собой измененную до неузнаваемости форму французского, родного языка спиритки: «Французские слова, остающиеся темой и субстратом того, что она хочет сказать, и закон, которому повинуется ее дух, таков, что каждое из знакомых ей французских слов просто заменяется экзотическим словом “марсианского языка”» [Flournoy, 1899: 304–305]. Так, французское слово *Madame* становится «марсианским» *Maguish*, а *Mademoiselle — Manogadish*. «Либо такая замена абсолютно произвольна, — отмечает лингвист, — либо она определяется воспоминанием о слове существующего языка» [ibid.]. Таким образом, в глоссолалии Соссюр обнаруживает механизм, свойственный любому существующему языку, с его принципом структурности, арбитрарности и дихотомии знака.

Надо сказать, что на этот счет возникали и другие мнения. Например, французский лингвист В. Анри, опубликовавший целое исследование «Марсианский язык» в 1901 г. [Henry, 1901], пришел к выводу, что все слова «языка» Хелен Смит мотивированы этимологически и в большинстве своем являются искаженными заимствованиями из других европейских языков — французского, венгерского, немецкого и др. В свою очередь, Соссюр упрекнул Анри в том, что наблюдения последнего носят случайный и изолированный характер. Тогда как самому Соссюру удалось установить систему в опытах спиритической глоссолалии.

Спор двух известных лингвистов своего времени вокруг, казалось бы, маргинального языкового материала, был впоследствии рассеян самим Т. Флурнуа, затеявшим глоссологическую авантюру. С позиции психологии он заключил, что глоссолалия такого рода не сводится ни к экстатической и бессвязной речи, практикуемой представителями религиозных движений (например, пятидесятников), ни к модификации реально существующего иностранного языка. Согласно

Флурнуа, речь скорее идет здесь о словотворчестве в своем предельном выражении — о глоссопоэзисе, производстве совершенно нового языкового образования со своими элементами посредством подсознательных процессов личности глоссолала.

Проведенный анализ проявлений глоссолалии в различных областях духовной культуры, в частности в спиритических практиках рубежа XIX–XX вв., позволяет сделать лингвистические выводы об особенностях этого коммуникативного явления.

С точки зрения современной науки о языке глоссолалия может быть рассмотрена как коммуникативный акт, участниками которого выступают, с одной стороны, глоссолал, т.е. говорящий индивид, производящий глоссолалическую речь, и, с другой стороны, глоссолог — слушающий субъект, интерпретирующий эту речь. При этом глоссолалия представляет собой специфический случай порождения речи при отсутствии языка, кодирующего эту речь. Не имея под собой предсуществующего языка, глоссолалическая речь, тем не менее, производит эффект, как будто субъект-глосолал владеет неким неявным языком, который может быть реконструирован интерпретатором-глоссологом. Случай швейцарской «ясновидящей» Хелен Смит показывает, что за такой речью может быть обнаружена система (она не является хаотическим набором звуков и слов), напоминающая реально существующие языки, но, однако, не совпадающая ни с одним из них. Либо такой язык заведомо отсутствует или искажен (как в случае заумной речи некоторых сектантов, поэтов и душевнобольных), либо приобретается речевой навык на существующем, но неизвестном говорящему языке (случай «санскритоида»), либо же он изобретается в результате особых усилий сознания («марсианский» г-жи Смит). Во всех этих случаях создается видимость языка или регистрируется язык в процессе его возникновения.

Можно констатировать, что глоссолалия воспроизводит ранние этапы возникновения языка (как в филогенезе, так и в онтогенезе), когда звуки уже структурируются по языковым законам, но общепонятный смысл, свойственный социально

оформленным языкам, не наблюдается. В силу этого коммуникативной целью подобного речевого поведения становится лингвистическая экспрессия, направленная на осмысливание бессмысленных элементов речи, проекция внутренней речи говорящего во внешне вербализованную, но неконвенциональную систему знаков.

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н.М. Язык философии. Типологический очерк языка русских философских текстов XX в. М., 2010.

Булгаков С.Н. Философия имени. СПб., 1999.

Леонтьев А.А. Глоссолалия // Большая Советская Энциклопедия. М.,1969–1978.

Фещенко В.В. «Глоссолалия» и глоссология Андрея Белого: идейно-исторический контекст // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.

Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. М., 2000. Т. 3 (1).

Хазел Г. Дар языков. Говорение на языках в библейские времена и современная глоссолалия. М., 1995.

Cifali M. Une glossolale et ses savants: Elise Müller, alias Hélène Smith // La linguistique fantastique. Paris, 1985.

Cifali M. A propos de la glossolalie d'Elise Müller, et des linguistes, psychologues, qui s'y intéressèrent // Linguistique et partages disciplinaires à la charnière des XIXe et XXe siècles: Victor Henry (1850–1907). Leuven, 2004.

Courtine J.-J. Des faux en langues? (Remarques linguistiques à propos des glossolalies) // Le Discours psychanalytique 6, 1983.

Courtine J.-J. La question de la glossolalie // Histoire des idées linguistique. T. 3. L'hégémonie du comparatisme. Liège, 2000.

Cutten G.B. Speaking with Tongues: Historically and Psychologically Considered. New Haven, 1927.

Fehr J. Le Mécanisme de la langue entre linguistique et psychologie: Saussure et Flournoy // Langages, n° 120, 1985.

Feshchenko V., Lao N. De l'histoire des études de la glossolalie. Le cas d'Hélène Smith aux frontières de la linguistique, de la psychologie et de la religion // Histoire des idées linguistiques HIL. No. 1. 2011.

Flournoy Th. Des Indes à la Planète Mars. Genève, 1899.

Giacomelli R. Lo strano caso della signora Hélène Smith — Spiritismo, glossolalie e lingue immaginarie. Milano, 2006.

Goodman F. Speaking in Tongues. A Cross-Cultural Study of Glossolalia. Chicago, 1972.

Henry V. Le langage martien. Paris, 1901.

Higley S.L. Hildegard of Bingen's Unknown Language: An Edition, Translation, and Discussion. New York, 2007.

Jakobson R., Waugh L.R. The Sound Shape of Language. The Hague, 1987.

Joseph J.E. Saussure. Oxford, 2012.

Kildahl J.P. The Psychology of Speaking in Tongues. New York, 1972.

Lepschy G.C. Saussure e gli spiriti // Studi saussuriani per Robert Godel. Bologna, 1974.

Lombard E. De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phenomènes similaires. Étude d'exegèse et de psychologie. Lausanne, 1910.

Nida E.A. Glossolalia: A Case of Pseudo-Linguistics Structure, Unpublished paper delivered at the 39th Annual Meeting of the Linguistic Society of America (New York City, December 28, 1964).

Puech Ch. Parler en langues, parler des langues // Langages 91, 1988.

Samarin W. The linguisticality of glossolalia // The Hartford Quarterly, 8 (4), 1968.

Samarin W. Tongues of Men and Angels: The Religious Language of Pentecostalism. New York, 1972.

Wolfram W.A. The sociolinguistics of glossolalia (Unpublished M.A. thesis), 1966.

Раздел 4

СЛОВО И ДВИЖЕНИЕ. СЛОВО И ТАНЕЦ. СЛОВО И МУЗЫКА

ГЕТЕРОГЕНЕЗ СЛОВА, ОБРАЗА, ДЕЙСТВИЯ[1]

В.П. Зинченко
Москва

В моем начале — мой конец<…>
В моем конце мое начало.
Т. Элиот

В начале было Слово…
Ин. 1.1

От всего человека вам остается часть Речи.
И. Бродский

Если *начало* отнести к жизни отдельного человека, то *между* началом и концом, обозначенным в приведенных фразах, располагается хронотопия сознательной и бессознательной жизни человека. *4 В Нем* (в Слове) *была жизнь, и жизнь была свет человекам* (так в переводе С. Булгакова). *14 И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины* [Ин., 1]. Значит, Слово воплощается в дело. В.Л. Рабинович, специально анализировавший соотношение слова и дела в библейских текстах, показал, что в них слово приравнено к делу, зовет к действию, чревато делом. Слово Иисуса Христа удостоверяется деянием, действием, поступком. Такое исполненное и наполненное делом слово вочеловечивается [Рабинович, 1989: 143–145]. Слово также свет, опыт, значит, и образ, оно позволяет видеть невидимое. Введение эйдосов получилось из рассмотрения словопонятий, — писал Аристотель. Похоже у Б. Пастернака: *Образ мира в слове явленный*. В нем явлен и мир внутренний.

Православная традиция (П.А. Флоренский) приравнивает слово к любви. Таким образом, слово обладает главными атрибутами души — познанием, чувством, волей. Но и это еще не все. Согласно В. Гумбольдту, слово — это сила, энер-

[1] Я выбрал довольно рискованную тему доклада. Сказать что-нибудь новое о слове едва ли возможно. Меня оправдывает лишь то, что я не претендую на оригинальность, разве что на композицию хорошо известного. Но тайна слова все равно останется. «Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем», — сказал в свое время мудрый Виктор Шкловский.

гия, деятельность. Г.Г. Шпет настаивал на том, что слово есть первый и главный principum cognoscendi. *Все ясно только в мире слова. Вся в слове истина дана* (Ф. Сологуб). Наконец, апофеоз — слово — перформатив:

Солнце останавливают словом,
Словом разрушают города.
Н. Гумилев

Что там Солнце. Когда кухарки освободили кухни и начали управлять государством, произносимое на них незлое, тихое слово порушило *Союз нерушимый*. Посмотрим, на что способно площадное и блогерское слово?

Если бы мое сообщение было посвящено гетерономности и гетерогенности слова, то здесь можно было бы поставить точку. Однако речь должна идти о гетерогенезе слова, и придется продолжать, скорее начинать с начала.

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит.
Большая Вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.
О. Мандельштам

И он же о Б. Пастернаке:

Набрал в рот вселенную и молчит.
Всегда всегда молчит. Аж страшно.
Набравши море в рот,
Да прыскает вселенной.

Спящая Вселенная — это вызов, ребенок должен призвать ее словом, прервать молчанье, чтобы она проснулась, и чем раньше, тем лучше. Чтобы стать микрокосмом, надо понять макрокосм, назвать его и вместить его в себе. Не забудем, что такая работа должна быть выполнена за время *маленькой вечности*. Чтобы ее проделать, недостаточно обладать косными инстинктами, близорукими рефлексами, чувственностью и даже языком, понимаемым лишь как некая сигнальная система. Необходимо полноценное и полновесное слово, являю-

щееся целью и средством общения и обобщения, слово, само требующее размышления, проникновения в его внутреннюю форму, ибо *за поверхностью каждого слова таится бездонная мгла* (Н. Заболоцкий). Человек приходит в человеческий мир, хорош он или плох, но он пронизан и пропитан словом. И он должен совершать, воспользуемся логикой М.К. Мамардашвили, первоакты или акты первовместимости и самого себя как его части [Мамардашвили, 1989: 323]. Для того чтобы такое случилось, мир, включающий в свой состав слово, должен удовлетворять кантовскому требованию умопостигаемости, интеллигибельности, а приходящий в мир младенец должен обладать картезианским cogito. П.А. Флоренский писал, что «в слове исходят из меня гены моей личности, гены той личностной генеалогии, к которой принадлежу я. И поэтому словом своим, входя в новую личность, я зачинаю в ней личностный процесс» [Флоренский, 1990: 271]. Католический теолог Клод Тресмонтан пошел еще дальше. Сама Дева Израиля была предуготовлена библейской структурой человеческого мышления и языка к восприятию слов Бога живого, а также к тому, чтобы получить и выносить Логос, который стал Плотью, чтобы явиться нам [Тресмонтан 1996]. Обратим внимание на то, что мир включает в свой состав слово. Вновь прислушаемся к Мамардашвили: «…существование в нашей голове каких-то постижений, ориентаций, разных мыслей, эстетических переживаний предполагает как бы предсуществование вот той самой вещи, которую я описывал как некую стихию или феноменальную материю, назвав ее Словом» [Мамардашвили, 1993: 59–60]. А. Белый назвал это предсуществующее Слово зерном, существующим в душе. У младенца, помимо зерна — Слова и cogito должен быть и кураж — могу. Поверим Канту, что мир, скажем мягко, не вполне абсурден, хотя бывает такое, когда *Уровень бреда выше уровня жизни* (М. Цветаева), и обратимся к cogito. Бл. Августин в «Исповеди» не устает благодарить Бога за то, что тот дал ему *разум*, благодаря которому он начал понимать человеческую речь. Августин даже сказал, что он этого достиг, наблюдая, куда направлен взгляд взрослого, и слушая его речь. Сегодня это доказано с помощью регистрации движения глаз младенца, попеременно фиксирующего свой взгляд на глазах и губах взрослого (Августин

не просто догадался, но наблюдал за младенцами!). Подобные акты первовместимости Мамардашвили, вслед за Кантом, назвал «фактами разума»: «не разумным знанием конкретных фактов, их, так сказать, отражения, а сам разум как осуществленное сознание, которое нельзя предположить заранее, ввести допущением, заместить «могущественным умом» и т.д. Сознание лишь может быть или не быть. И если такой «факт» есть, то он всеместен и всевремен в открытом им поле и поле возможностей языка и истории (или в пространстве — времени первичной семиотизации)» [Мамардашвили, 1989: 323].

Есть ли такой акт (и «факт») в индивидуальном развитии? Можем ли мы довериться наблюдениям Августина, а главное — его интерпретации? Действительно ли у младенца есть разум, кем бы он ни был дарован, — разум (как «осуществленное сознание»), порождающий мысль раньше, чем появится мышление? Ведь мышление — это аппарат для обдумывания мыслей (В. Бион), а если нет мыслей, не на чем строить аппарат. Разум, сознание — это не инстинкты и рефлексы, даже не доопытная готовность, не первичная (нефлексированная) установка, не потенциал действия, в которых разные исследователи видели начало предпсихического и психического развития ребенка. Может быть, прав был М. Волошин, говоривший, что *Ребенок — непризнанный гений средь буднично серых людей*, которым морально тяжело признать детскую гениальность? Психологам тоже. С легкой руки Ж. Пиаже психологи, изучавшие поведение младенца, главное, можно сказать, исключительное внимание уделяли его сенсорике и моторике и сенсомоторному интеллекту. Они, конечно, отмечали сроки появления гуления, лепета, разновидностей плача, но не придавали этим видам экспрессии должного значения, не видели за ними начала семиотизации, в том числе и ответной на любовь, заботу, ласку и слово. С.М. Эйзенштейн назвал голос *звуковой конечностью*, посредством которой мать дотягивается и дотрагивается до своего чада. Я вовсе не хочу принизить значение сенсомоторики в развитии ребенка, а хочу лишь сказать, что человеческий младенец с момента рождения представляет собой одухотворенное существо. Соответственно и смотреть на него нужно духовным, а не телесным взором. Напомню опыт А.А. Ухтомского, который даже

на нервно-мышечный препарат лягушки смотрел духовным взором, что и позволило ему создать учение о доминанте и заложить основы психологической физиологии. Поэты, художники и философы добрее, чем психологи. К ним и обратимся.

П.А. Флоренский воочию увидел в глазах своего двухмесячного сына Васи даже не сознание, а сверхсознание, какое он никогда не видел в глазах взрослых людей. Г.Г. Шпет на основании феноменологического анализа сознания пришел к заключению, что независимо от уразумения, которому мы «научаемся», всегда несомненным остается наличие способности к нему. Она может иметь разные степени — от тупости до дара. Эту способность Шпет назвал интеллигибельной интуицией, которая улавливает укорененный в мире, в бытии смысл. Деятельность, действия, слова не звучат в бессмысленной пустоте. Ссылаясь на Аристотеля, Шпет говорит о соглашении, consensus'е который не может рассматриваться как результат какого-то развития, а сам есть условие развития. Для объяснения такого consensus'а Шпет привлекает *единство рождения*: «Не только факт понимания речи, но еще в большей степени факт понимания в пределах рода, вплоть до самых неопределенных форм его, как механическое подражание, симпатия, вчувствование и прочее, суть только проявления этого единого, условливающего всякое общежитие "уразумения", как функция *разума*» [Шпет, 2005: 173]. По словам Августина, он, добиваясь понимания его взрослыми, действовал по собственному разуму. Аналогичны размышления М. Хайдеггера, который ввел термин бытийной понятности: «Эта усредненная и смутная понятность бытия есть факт». Хотя понятность — это еще не осмысленность, все же некоторым образом нам доступен и смысл [Хайдеггер, 2003: 19–21]. В этом же направлении шли поиски доопытного начала у В.В. Бибихина. Он говорил не о начале, а о началах, но не разъединял их, а соединял в некоторое интегральное (похожее на декартово cogito) единство: *могу — мыслю — понимаю*, утверждая, что такое единство не столько свойство человека, сколько его существо [Хайдеггер, 2007].

Замечу, что все приведенные авторы говорили о доопытном начале, не затрагивая классической оппозиции нативизма и эмпиризма. Они говорили не о врожденности разума,

сознания, а как о само собой разумеющемся родовом свойстве человека. Завершу эту тему сильным аргументом Хайдеггера: «Начало скрыто содержит в себе конец. В подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего, поскольку нет приносящего дары полагающего основу скачка и заскока вперед. Примитивное не способно давать ничего, кроме того, в плену чего находится оно само, ибо не содержит ничего иного. Начало же, напротив, всегда содержит в себе неизвестную полноту небывалой огромности, а это значит — спора со всем бывалым» [Хайдеггер, 2003: 213].

Итак, младенец готов принять вызов со стороны культуры и превзойти достигнутые ею в каких-то областях достижения. Он сам начинает порождать знаки, понятные взрослым, т.е. порождать элементы культуры. Прав О. Мандельштам:

Быть может, прежде губ уже рождался шепот
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Благодаря доопытному уразумению, разуму, как осуществленному сознанию, оказывается совершенно неправдоподобной скорость внутреннего прогресса, которая, по И. Бродскому, быстрее, чем скорость мира:

Скрипи, мое перо, мой коготок, мой посох.
Не подгоняй сих строк: забуксовав в отбросах,
эпоха на колесах нас не догонит, босых.

Какое все сказанное имеет отношение к гетерогенезу слова, образа, действия? Как образ и действие становятся словом, делают его главным принципом cognoscendi?

Не станем, вслед за Л.С. Выготским, Ж. Пиаже, Дж. Брунером и многими другими, откладывать на 1,5–2 года речевое развитие ребенка. Слово сопутствует ему со дня рождения. Мать, которую Л. Витгенштейн назвал первым психоаналитиком ребенка, непрерывно комментирует все его поведенческие акты, равно как и свои собственные, связанные с

заботой о нем. Любящая и преданная мать дарит ему душу, заботу, слово. Обволакивающее снаружи слово проникает в чувства, образы, движения, действия ребенка. Мать выступает в роли сеятеля «семенного логоса», который созревает и растет в плодородной почве действий и образов, обильно орошаемых ее собственными эмоциями и эмоциями ребенка. Напомню, что, по Декарту, действие и страсть — одно. Вызревающее слово становится внутренней формой образов, движений, действий, аффектов. Происходящая в 1,5–2 года эксплозия, вулканический взрыв речевой деятельности ребенка, рассматривавшийся М. Монтессори и др. как начало речевого развития, представляет собой вовсе не начало, а выход уже созревшего слова наружу. При этом оно выходит не пустым, а впитавшим в себя соки той почвы, в которой оно созревало и росло. Однако это довольно странный «выход». Слово выходит и остается внутренней формой актов, которые оно, казалось бы, покинуло. «Покинув» их, став внешней формой, оно прихватило их с собой, но уже в качестве своей собственной внутренней формы. Такая вот диалектика! Слово есть, и слова нет. Образ есть, и образа нет. Действие есть, и действия нет. Или иначе: в слове, взятом как внешняя форма, присутствуют в качестве внутренних форм образ и действие. По этой же логике в действии присутствуют в качестве внутренних форм слово и образ, а в образе — слово и действие. Разумеется, внутренние формы слова, образа, действия много богаче: в них имеются перцептивные, операциональные значения, сознания и молчаливые, но динамичные смыслы:

В закрытьи глаз, в покое рук -
Тайник движенья непочатый.
О. Мандельштам

Значит, любая внешняя форма, будь она словом, образом, действием, аффектом, содержит в себе виртуальные внутренние формы, что, впрочем, нам хорошо известно на собственном опыте, когда мы встречаемся с пустым, полым или бесполым словом, с иллюзорно-компенсаторной деятельностью, с выпотрошенным символом и, вообще, с фальшивым зайцем.

Изложенная логика (и психология) овладения словом заставляет задуматься о том, что человек не просто усваивает, заучивает слово, он его рождает, разумеется, из посеянного семени. В.В. Кандинский в свое время сказал: все, что не рождено внутри, мертворожденно. Поэтому-то мы с полным правом говорим: мое слово, мой родной язык. Работает бахтинская последовательность: чужое слово — чужое свое — свое чужое — свое слово. Став своим, оно становится своим-живым словом. Слово, как и образ, и действие, должно быть построено не только в своей внешней, но и внутренней форме. В свою очередь, внутренние формы строят *пространства внутренний избыток* — тот *сор, из какого, не ведая стыда, растут стихи*. Главная тайна обозначена А. Ахматовой: как из этого сора растут стихи? Как из гетерогенного материала выплавляются чистейшие гомогенные формы? Юрий Тынянов говорил о гетерогенных элементах, внедряющихся в гомогенные конструкции. И эти разнообразные элементы (Ю. Тынянов называл их эквивалентами) динамизируют форму, например, поэзия вбирает в себя образы, которые посылает нам мир [Петровская, 2011: 149–150], являет их в слове.

Гетерогенность и гетерогенез слова имеют непосредственное отношение к тайне творчества. Внешние и внутренние формы слова, образа, действия попадают в алхимический плавильный тигль (В. Гумбольдт, З. Фрейд, Л. Витгенштейн) или в котел cogito (М.К. Мамардашвили)[2]. По рецепту алхимиков к ним добавляется несколько унций злости, любви, таланта, гения и выплавляются поэтические, живописные, музыкальные формы, основой и импульсом к созданию которых служит все то же творимое и творящее слово.

ЛИТЕРАТУРА

Бибихин В.В. Мир. СПб., 2007.

Зинченко В.П. Слово сильнее государства // Альтер-Эго. 1992. № 1.

Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация / Человек в системе наук. М., 1989.

[2] То ли косвенным, то ли прямым подтверждением высокого творческого потенциала, которым обладает melting pot, является пример США.

Мамардашвили М.К. Язык осуществившейся утопии // Искусство кино. 1993. № 7.

Паскаль Б. Мысли. Афоризмы. М., 2011.

Петровская Е.В. Теория образа. М., 2011.

Рабинович В.Л. Слово евангелиста Иоанна в учительской культуре средневековья (Опыт комментария) // Человек в системе наук. М., 1989.

Тресмонтан К. Разум // Страницы. 1996. № 3.

Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990.

Хайдеггер М. Бытие и время. М., 2003.

Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М., 2007.

Шпет Г.Г. Мысль и слово. Избр. труды. М., 2005.

ЗВУЧАЩЕЕ СЛОВО: СЕМЬ УРОВНЕЙ ВОЗДЕЙСТВИЯ

Е.Ю. Патяева
Москва

Уникальность человеческого, словесного языка … в том, что он принадлежит не интеллекту, а всей телесности человека.

Ольга Седакова

В этом году исполняется ровно 40 лет с того момента, как был рассыпан набор книги Бориса Федоровича Поршнева, посвященной возникновению СЛОВА и ЧЕЛОВЕКА. А ее автор обвинен в отступлении от марксизма — при том, что сам он вполне искренно опирался именно на К. Маркса. Правда, опирался творчески, стараясь понять суть дела, а не воспроизводить устоявшиеся догмы.

Сам Поршнев не пережил крушения дела своей жизни и умер 40 лет назад, все в том же 1972 году. Но его книга — «О начале человеческой истории» — выжила. С тех пор она была издана трижды: в 1974, в 2006 и в 2007. Тем не менее, поршневская концепция человеческой речи до сих остается во многом непонятой и, более того, как бы даже и незамеченной научным сообществом — ее не критикуют, не опровергают, ее крайне редко упоминают, как будто ее и не было. За исключением, конечно, узкого круга сторонников [см.: Вите, http].

Главную причину непонимания я вижу в междисциплинарном характере книги, ведь она написана воистину «на ничьей земле». Поршнев был историком, но в своем анализе проблемы опирался на данные не только истории и археологии, но и физиологии высшей нервной деятельности, этологии, нейропсихологии, детской психологии, дефектологии, лингвистики, палеоантропологии, палеоневрологии, палеоэкологии и еще многих других дисциплин — а потому в наш век узкой специализации его работу довольно трудно читать. При этом концепция речи Поршнева нашла живой отклик в психотерапии и психологическом консультировании [Папуш, 2001; Волков, http].

Ниже я опишу три уровня речи, которые были выделены Б.Ф. Поршневым, и коротко обозначу те уровни жизни слова, которые лежат ниже и выше «поршневских».

Концепция речи Б.Ф. Поршнева

В поисках истоков речи Б.Ф. Поршнев обращается к данным детской психологии и лингвистическим теориям происхождения речи и приходит к выводу, что наиболее ранний тип слов — это *призыв* (мама!) или *приказ* (Дай! Иди! Вон!). Косвенным подтверждением его правоты может служить тот факт, что приказ или повеление может выражаться любой формой глагола (Начать! Начинай! Начали! Начинаем! Начни!) и не только глаголом (Начало! Эй! Вон!). Т.е. можно предположить, что слово-приказ появляется еще до разделения на части речи.

Стержнем человеческой речи Поршнев считал ее *принудительность*, когда слово, произнесенное одним человеком, неотвратимым образом вызывает действие другого человека. Для обозначения этого центрального явления речи он выбрал термин *суггестия*.

СУГГЕСТИЯ как центральное явление речи. В современной речи такая чистая принудительность слова сохраняется, прежде всего, в гипнозе, в отношениях гипнотизера и гипнотизируемого. Но не только. Есть и еще несколько областей жизни, где суггестивность речи выступает вполне обнаженно.

Это — реклама, особенно телевизионная и радиореклама.

Это — сфера психических нарушений. Здесь можно вспомнить больных с лобным синдромом, которые склонны выполнять все, что они слышат. Или даже видят написанным: так, Пьер Жане описал молодого человека, который, проходя как-то раз мимо вокзала, прочитал слово «Марсель», купил билет до Марселя, сел в поезд и ехал, пока не пришел в себя на следующей остановке. К этому можно добавить, что в состоянии хронической усталости и эмоционального истощения большинство людей гораздо сильнее склонно подчиняться чужим словам, чем в состоянии нормального бодрствования.

Это — общение с детьми. Повышенная внушаемость детей хорошо известна, и есть даже короткий период в конце первого и начале второго года жизни, когда ребенок готов беспрекословно подчиняться любым речевым командам взрос-

лого (при условии, что он их понимает и если они не входят в сильный конфликт с непосредственными побуждениями) [Патяева, 2007].

Это — поведение толпы. Еще Гюстав Лебон, один из основоположников социальной психологии, обратил внимание на сходство поведения человека в толпе с поведением загипнотизированного. Человек в толпе «спускается вниз на несколько ступеней по лестнице цивилизации» и готов слепо подчиняться вожаку толпы или повторяемым всеми лозунгам и призывам [Лебон, 2006]. А потом, выйдя из толпы и придя в свое обычное состояние, недоумевает и удивляется тому, что он делал и чувствовал.

И это, наконец, — слепое подчинение всевозможным авторитетам: религиозным, бытовым, политическим, научным, профессиональным и т.д. Когда человек не задумывается над тем, что слышит, а бездумно выполняет приказ или слепо верит в то, что ему сказали. Критичность по отношению к авторитетам возникает в истории довольно поздно [ср.: Жане, 2010], так что можно предположить, что в более ранние эпохи подчинение авторитетам занимало еще больше места в жизни человека.

Таким образом, суггестивность речи выходит на первый план и становится заметной везде, где мы имеем дело либо с неразвитой или нарушенной психикой, либо со специальными приемами, обходящими обычную критичность современного человека.

Но как возникает само явление суггестии? И тут мы переходим к другой части концепции Б.Ф. Поршнева — к выстраиванию последовательной цепи явлений, на одном конце которой мы имеем дело еще с чисто биологическими формами психики, на другом — с суггестией как начальным звеном собственно человеческой речи.

ПОДРАЖАТЕЛЬНОСТЬ — ИНТЕРДИКЦИЯ — СУГГЕСТИЯ. Исходной точкой этой линии анализа выступает явление *ПОДРАЖАТЕЛЬНОСТИ*, т.е. импульс к автоматическому подражанию воспринимаемому действию другой особи. В животном мире подражательность принципиально важна в двух ситуациях — в групповом поведении и в обучении детенышей. Поршнев детально прослеживает, как в филогенезе

сфера подражательности все более и более расширяется по мере подъема по «лестнице» эволюции и как она достигает максимума в отряде приматов.

При определенных условиях импульс к подражанию оказывается сильнее побудительных стимулов, диктуемых восприятием ситуации и потребностями самого индивида, так что подражание становится навязчивым и принудительным. И в этом случае животное подчиняется не «голосу» своего тела, а повторяет действия окружающих особей. Адаптивность этого поведенческого механизма очевидна на примере стаи рыб: если плывущие впереди рыбки заметили опасность и поворачивают в сторону, то остальным нет необходимости самостоятельно убеждаться в этой опасности, они просто разворачиваются вслед за всеми. Аналогично могут вести себя и обезьяна в стае, и человек в толпе — сам механизм подражания остается тем же, хотя условия его «включения» будут разными. Причем в случае обезьяны и человека подражание соединяется с заражением эмоциональным состоянием окружающих.

Сопоставив данные нейропсихологии, физиологии высшей нервной деятельности, палеоантропологии и археологии, Поршнев пришел к выводу, что максимум имитативности наблюдался у наших ископаемых предков. И именно имитативностью он объяснял полную одинаковость формы палеолитических орудий и их неизменность на протяжении многих поколений, когда одно микроизменение приходится в среднем на 2500 поколений [Поршнев, 2007].

Далее, он обращает внимание на то, что существуют рефлекторные акты, обладающие особой имитагенностью. Таковы, например, зевание, смех, улыбка. Особенно это заметно на маленьких детях и умственно отсталых людях, у которых не сформированы последующие, более сложные механизмы регуляции. И маленького ребенка, который готов заплакать, нередко можно от этого отвратить, если от всей души ему улыбнуться — улыбка заразительна и, вместо того, чтобы заплакать, он невольно улыбается в ответ. Вот это и есть явление, которое Поршнев назвал *ИНТЕРДИКЦИЕЙ* — торможение или «запрет» собственного поведенческого акта и замена его актом, навязанным извне, *принудительное переключение на имитацию*.

Первоначально такое поведение могло возникать случайно, или, как считал Поршнев, в качестве «неадекватного рефлекса» в ультрапарадоксальной фазе возбуждения; далее оно закрепляется в качестве полезного акта самообороны или акта воздействия на поведение другого индивида. Царством чистой интердикции Поршнев считал жизнь ископаемых палеоантропов: уже не обезьян, но еще не людей.

Следующий шаг состоит в переходе от интердикции к *СУГГЕСТИИ*. Поршнев реконструирует несколько последовательных ступеней развития интердикции, последнюю из которых можно считать уже началом собственно суггестии. У современного человека эта *интердикция-суггестия* встречается в такой экзотической ситуации, как ВОЗДЕЙСТВИЕ нечленораздельным КРИКОМ, цель которого состоит в психологическом подавлении противника. В достаточно чистом виде мы встречаемся с этим явлением в выкриках теннисистов и борцов, которые часто описываются как нечленораздельные. Еще один вариант — особый крик или воздействие голосом («киай») в восточных единоборствах, мастера которого, как говорят, могли убивать противника одним лишь криком [см., напр., Искусство, http]. В более знакомой нам форме — это военные кличи вроде нашего «Ура!!!», рев спортивных болельщиков и то воздействие голосом, которое составляет часть любой ругани и любого вербального столкновения и противостояния. А также всевозможные бытовые оклики, вроде «Эй!», «Ау-у!» или «Эге-гей!».

Итак, пограничная форма интердикции-суггестии представляет собой еще нечленораздельное воздействие голосом, которое подавляет собственную активность адресата, но уже не вызывает видимой имитации (а редуцированная имитация входит в процесс распознавания любой речи). Согласно концепции Поршнева — это и есть то самое первое СЛОВО, которое еще не вполне слово. У него нет значения, оно еще не вполне членораздельно и представляет собой целостное звуко-мимико-жестовое воздействие, которое условно можно перевести на наш язык словом «нельзя!». И именно оно лежит в основе различных табу — как табу древних племен, так и многочисленных запретов, усваиваемых в раннем детстве современным ребенком.

А дальше начинается дифференциация: один звуко-мимико-жестовый комплекс тормозит любую активность («нельзя!»), другой комплекс снимает торможение («можно!»), третий навязывает определенное поведение («должно!»). Дифференциация идет по разным направлениям одновременно: она и фонетическая, и интонационная, и жестовая.

Однако различных действий, доступных нашим предкам, оказывается больше, чем доступных им звуковых нечленораздельных комплексов. И это приводит нас к следующей стадии возникновения речи.

«ВТОРЖЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ». На этапе «чистой» суггестии слова еще не имеют значений в обычном понимании этого слова — в том смысле, что слово не обозначает никакого предмета, действия или состояния. Собственно, и в современной речи глагол в повелительном наклонении не столько *обозначает* действие, сколько *побуждает* к нему, пытается его *навязать*.

Но, поскольку различных действий было много (в том числе, и предметных действий), а звуко-жестовых комплексов мало, произошло то, что Поршнев назвал «вторжением предметов»: для дифференциации побуждений начинают использоваться предметы. Произнесение звукового комплекса вместе с показом предмета побуждает к действию, связанному с этим предметом. Иными словами, *предмет начинает обозначать «слово»* (представляющее собой побуждение к определенному действию). А уже потом, поскольку параллельно шло обогащение звукового состава формирующегося языка, это отношение стало оборачиваться, и уже *слово начинает обозначать предмет*.

В дальнейшем слов становится все больше и появляется акт именования, когда один и тот же фрагмент реальности может называться по-разному. Например, мы можем сказать «Ленин в Мавзолее», а можем сказать «труп Ленина в Мавзолее» или «мумия Ленина в Мавзолее» — и каждое наименование одного и того же предмета включает его в разную систему отношений и рождает разные образы. Так что на этом этапе рождается уже слово в его современном виде: слово, обладающее ЗНАЧЕНИЕМ и несущее в себе явный или скрытый ОБРАЗ.

Таким образом, мы получаем три ступени развития слова и, соответственно, три уровня жизни современного слова. Самая ранняя из поршневских ступеней — это интердикция, и это рождение человеческого ГОЛОСА, в отличие от чисто эмоциональных побудительных воздействий, которые есть и у животных. Следующая стадия — это суггестия, и здесь рождается членораздельное СЛОВО как таковое, а вместе с ним и многочисленные языковые способы усилить его воздействие — *повтор*, *ритм*, *рифма*, *аллитерация*. Наконец, третья поршневская стадия — это появление слова, обладающего ЗНАЧЕНИЕМ и несущего в себе ОБРАЗ.

В своей книге Б.Ф. Поршнев попытался реконструировать самое *начало* человеческой истории, и если мы говорим о жизни современного слова, его модель речи должна быть дополнена.

Семь уровней жизни слова

Первый уровень. Поршневской интердикции явно предшествуют непосредственные *эмоции и чувства*, которые появляются (и в фило-, и в онтогенезе) существенно раньше речи, а с возникновением речи составляют ее эмоциональный настрой. Так что первый слой речи составляет ЧУВСТВО, или, в риторической терминологии, ПАФОС. Этот эмоциональный слой речи непосредственно выражается в мимике и жестах, и именно здесь впервые появляется ИНТОНАЦИЯ.

Если этот слой нарушен или сознательно приглушен, мы получаем речь неэмоциональную, бесстрастную, равнодушную. Или, наоборот, дезорганизованную эмоциями: дерганую, прерывающуюся, срывающуюся на крик, истеричную.

Второй уровень составляет уже знакомая нам *интердикция* или СИЛА ГОЛОСА. Сюда же можно отнести и многие другие явления, связанные с завораживающей силой голоса: пение (в частности, без слов), хорошо поставленный голос «харизматического» оратора, «обволакивающий» голос опытного продавца и т.п. Первоначально это воздействие голосом сочеталось с жестикуляцией и движением, примером могут служить хороводы и всевозможные ритмические пляски с выкриками и возгласами. К этому же уровню можно отнести священные возгласы и священные заклинания на древних — ставших непонятными — священных языках.

Слабость этого уровня может проявляться в тусклом, вялом, монотонном и невыразительном голосе, неуверенности позы, скованности жестикуляции. А также во взволнованном, торопливом, громком высоком голосе — в этом случае мы получим речь эмоциональную, но не особенно эффективную в смысле воздействия на слушателей.

Третий уровень: *суггестия*. Здесь впервые появляется членораздельное СЛОВО. А вместе с ним — и ПОНИМАНИЕ этого слова. Это слово побуждающее, и суггестия невозможна без предшествующего уровня, без привлечения и очаровывания голосом. Помимо банальных команд и приказов, это еще и уровень завораживающей, околдовывающей речи — пения сирен, слов Цирцеи, превращающих людей в свиней. Сюда же следует отнести и слово пророка, ведущего за собой и обращенное к пророку слово Бога («Восстань, пророк! И виждь, и внемли…»).

Интересно, что убрать СУГГЕСТИВНОСТЬ речи можно двумя принципиально различными способами: либо убрать СИЛУ ГОЛОСА и обращенность на слушателя — и говорить «в пространство», тихо и монотонно. Либо мы можем говорить эмоционально и сильно — но на чужом, неизвестном слушателям языке, и тогда суггестивность исчезнет в силу непонимания, хотя завороженность речью может сохраниться.

Четвертый уровень связан с появлением именования, ЗНАЧЕНИЯ и ОБРАЗА: «великий вождь» и «презренный главарь» могут обозначать одного и того же человека. Речь обогащается всевозможными ярлычками, ругательствами, обзывалками, почтительными обращениями, славословиями, эпитетами и определениями. Слово становится не только внушающим (суггестивным), но еще и вдохновляющим, воодушевляющим или, наоборот, деморализующим, убивающим, ввергающим в отчаяние. Это слово заклинателя или проклинающего. И это слово поэта.

Слабость этого уровня может проявляться в замене точных, метких слов неточными, «мертвыми», «дурно пахнущими», например, при пересказе или переводе на другой язык.

Далее я кратко обозначу те уровни жизни слова, которые лежат *над* «поршневскими».

Пятый уровень: слова соединяются в фразы и появляется РАССКАЗ, например миф. Рассказ — это создание словом

второй, идеальной реальности, которая может соответствовать или не соответствовать тому, чт.е. «на самом деле». Здесь возникает ИСТИННОСТЬ и ЛЖИВОСТЬ слова, появляются идеальные образы и идеи, а также и целостный СМЫСЛ повествования. Это слово рассказчика, которое побуждает не столько к действию, сколько к слушанию и принятию определенной картины мира или ситуации.

Здесь же появляются различные *модальности речи*, соотносящие содержание сказанного с реальностью. Прежде всего, это грамматические времена и наклонения: рассказ о прошлом («Я сделал это»), обещание («Я сделаю это»), описание «истинного положения дел» («Вода замерзает при нуле градусов»). А также акты убеждения («Это так, потому что…»), оправдания («Я бы сделал это, если бы…») и им подобные.

Нарушения этого уровня могут быть разными, наиболее очевидными мне представляются два: *бессвязность речи*, когда говорящий перескакивает с одного предмета на другой и общий смысл его повествования теряется, и заведомая *лживость речи*, т.е. рассказ (репортаж, обещание и т.п.), которому не верят.

Шестой уровень связан с появлением личной ПОЗИЦИИ говорящего, с различением слова *личного* и *ответственного* и, с другой стороны, слова *безличного и безответственного*: «Я считаю, что…» в отличие от «Считается, что…» или от «Великий авторитет говорит, что…». Высказывание и текст становятся *поступком* («На том стою и не могу иначе!»). Иначе говоря, это уровень, где происходит воплощение и становление личности в слове.

И если убрать личную позицию говорящего, то останутся лишь «правильные» *чужие слова*, пусть даже и произносимые громким и хорошо поставленным голосом по всем правилам ораторского искусства. Иначе говоря, останется «чучело речи в развалинах телеканала» (И. Жданов). Это могут быть «готовые» слова психолога-консультанта (в отличие от тех, что рождаются здесь-и-сейчас), это может быть повторение чужих слов в литературе и науке.

Наконец, **седьмой уровень** отличает настроенность на ДИАЛОГ, готовность услышать и понять *ответное слово*. Здесь появляется слово, которое включает в себя чужое слово и переосмысляет его [ср.: Бахтин, 1979]. Слово, которое при-

глашает к разговору, к возражению, к совместному построению нового понимания — в отличие от загипнотизированности своей собственной речью, которая может наблюдаться на любом из предшествующих уровней. Живое слово этого уровня — это слово непрерывно развивающееся, порождающее новые смыслы и новые позиции, расширяющее наши жизненные горизонты.

Слабость или «болезнь» этого уровня связана с уничтожением возможности ответного слова (*возражения*, *прекословия*, *отказа*) и, тем самым, с разрушением ДИАЛОГА — и тогда мы получаем слово живое, личное, но застывшее, «замороженное», переставшее развиваться, а значит, постепенно *теряющее свою жизненную силу*. Это слово живое, но *слепое*, со временем превращающееся в *слово-зомби*: обладающее силой и движением как живое, но невидящее и непонимающее, своего рода «мумифицированный логос», ставший *догмой*. Это слово торжественно вещающего жреца, мэтра или вождя.

Итак, живое слово принципиально многомерно и его анализ предполагает рассмотрение всех семи уровней жизни слова: ЧУВСТВА, ГОЛОСА, СЛОВА, ОБРАЗА, СМЫСЛА, ПОЗИЦИИ и ДИАЛОГИЧНОСТИ.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.

Вите О.Т. Творческое наследие Б.Ф. Поршнева и его современное значение. URL: http://psylib.org.ua/books/porsh01/txt09.htm.

Волков Е.Н. Вначале было не слово — началом была суггестия. URL: http://www.evolkov.net/PorshnevBF/Volkov.E.In.the.beginning.there.was.suggestion.html

Жане П. Психологическая история личности. М., 2010.

Искусство концентрированного крика (Киай). URL: http://www.vvolboets.ru/umor.html

Лебон Г. Психология масс // Психология масс: Хрестоматия. Самара, 2006.

Папуш М.П. Что делать с Эриком Берном // Берн Э. Секс в человеческой любви. М., 2001.

Патяева Е. От рождения до школы: первая книга думающего родителя. М., 2007.

Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). СПб., 2007.

НЕВЕРБАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ОБРАЗАХ ПЕРСОНАЖЕЙ: «ЭНЕИДА» ВЕРГИЛИЯ

Т.Ф. Теперик
Москва

Психологизм в античной литературе не был ни жанрообразующим принципом, ни доминантой стиля, в той степени, как это характерно для литератур Нового времени. Однако и древним литературам свойственны *реалистические тенденции*, хотя и не реализм как таковой. Также имели место и различные формы психологизма, хотя сам психологизм еще не был ведущим признаком произведения. Что касается римской литературы, то интерес к изображению чувств и переживаний сформировался в ней до Вергилия, о чем свидетельствует хотя бы название одной из статей М.Л. Гаспарова: «Катулл или изобретатель *чувства*» (курсив наш. — *Т.Т*). Но Катулл и поэты его круга культивировали малые формы, в то время как эпос располагал несравненно большими возможностями для изображения внутреннего мира. Однако «располагал возможностями» не всегда означает «использовал», и вопрос о том, как в эпических текстах, ориентированных в основном на внешние события, проявляется интерес к внутреннему миру героев [Аверинцев, 2005], их чувствам и переживаниям, представляет особый интерес. На недостаточную изученность психологии персонажей «Энеиды» обратил внимание в свое время еще А.Ф. Лосев, отметив, что бессознательное в характерах персонажей «Энеиды» изучено мало, и его надо исследовать [Лосев, 1979: 84]. Однако Лосев не сказал о том, *как* именно это следует делать. А ведь многое, и сам смысл антагонизма героев, зависит от того, *что именно становится* предметом исследования. Например, существует точка зрения, согласно которой противостояние между главными героями «Энеиды» обусловлено внешними причинами, оно мало затрагивает *внутренний мир* персонажей [Аверинцев, 2005: 83]. Действительно, если рассматри-

вать прямые формы психологизма (авторскую характеристику, речевую характеристику, портретную характеристику, особенности номинации и т.д.), то дистанция между Энеем и Турном не выглядит столь глобальной, и отличия в основном касаются не столько личностных качеств, сколько темперамента героев. В характере Энея содержатся, пусть и в смягченном виде, те же самые черты, которыми автор наделил его противника, и противник его по идеалу эпической доблести Энею в целом не уступает. Если Энея можно сопоставить с Ахиллом, то Турна — с Гектором, тем более что он представляет собой сторону обороняющуюся, Эней — пришелец, Турн — италиец, и т.д. Однако есть и другие точки зрения, где отмечается как раз несходство Энея с гомеровским героем [Полонская, 1963]. Одним из тех, кто придерживался подобной трактовки, был такой тонкий и глубокий ценитель Вергилия, как Томас Элиот, назвавший Энея антиподом Ахилла. Как нам представляется, данная полемика обусловлена различиями в предмете исследования, так как в одном случае во внимание принимаются аспекты, связанные с прямыми формами психологизма, в другом — с *косвенными*.

И если обратиться к анализу *невербального поведения персонажей*, а эпическая форма благодаря авторскому нарративу позволяет описать его подробнее, чем лирическая или драматическая [Чернец, 2010], то аргументы в пользу второй позиции могут быть дополнены. Хотя вербальное и невербальное, по меткому выражению Александра Эткинда — не конкуренты, но партнеры, невербальный компонент в образах персонажей античного эпоса исследован недостаточно, возможно, потому, что невербальная семиотика — наука относительно молодая.

В исследованиях, посвященных «Энеиде», большое внимание уделено финалу поэмы [Fussillo, 1995], где герои сходятся в решающем поединке, и Турн, несмотря на признание своего поражения и мольбе о пощаде, гибнет от руки Энея. Однако если с лучшим своим героем Вергилий действительно расстается в момент худшего его поступка [Гаспаров, 1979: 34], то в чем смысл такого финала? Только ли в том, чтобы пробудить в читателе сомнения относительно нравственной оправданности действий главного героя, доказывающих его

неспособность в решающий момент проявить сострадание [Putnam, 1995: 194]? Если Эней поддается аффекту, отказав умоляющему о пощаде, лишь случайно заметив на Турне пояс своего друга, Турном убитого, то получается, что основный акцент — на силе случая. Случай, конечно, может быть псевдонимом судьбы, но только ли в утверждении этой истины смысл последней сцены? Которую необходимо рассмотреть в контексте остальных поединков, где эти герои участвуют, но друг с другом *не* встречаются, так как начиная со второй половины поэмы (являющейся своего рода аллюзией на гомеровскую «Илиаду») изображены беспрерывные бои, где главные герои, однако, никак не могут найти друг друга. И если рассмотреть не только интерпретации событий, но и сами по себе события, говоря словами Л.С. Выготского, «так, как они есть», то последний поединок вовсе не будет выглядеть пятном на репутации главного героя. Почему, например, несмотря на огромную и неоднократно подчеркиваемую физическую силу Турна, он опасается встречи с Энеем один на один, хотя именно об этом договорились троянская и италийская сторона? Сам Турн не говорит о своем страхе, но его состояние имеет столь очевидные невербальные проявления (бледность кожных покровов, потупленный взор, дрожь в коленах, пот), что это заметно его войску, а богам-покровителям приходится придумывать новые хитрости, чтобы и этот поединок не состоялся. Еще недавно целый лагерь троянцев был бессилен против Турна, который так рвался в бой, что был создан даже призрак Энея (опять же, божествами, поддерживающими Турна), чтобы встреча героев не состоялась. Еще недавно Турн пренебрежительно говорил об Энее как о безродном пришельце, полумуже, скитальце, который жив лишь потому, что до сих пор не встретился с царем рутулов. Чем же объяснить столь сильный страх? Сходство с гомеровским поединком (Ахилла с Гектором), безусловно, существует [Гринцер, 2008: 215], но и отличия существуют, и если сходство задано внешним, т.е. самой ситуацией, то отличия — как раз авторскими аллюзиями, в частности сравнениями, подчеркивающими слабость одного и силу другого [Теперик, 2009: 42]. И главное отличие — в том, что поединок под Троей не сопровождался *никаким договором* и войны не окончил, в то время

как поединок в «Энеиде» означает конец войне, согласно договору между троянцами и италийцами, скрепленному полагающимися клятвами: кто победит, тот и получит царство царя Латина. Не выполнить эти условия гораздо труднее, чем нарушать договоренности и перемирия, которые Турну прежде ничего не стоило нарушать. Таким образом, цена последнего поединка чрезвычайно высока, так как им решается судьба не только двух вождей, но и двух народов. И поражение одного — поражение всех. В других поединках ничего такого еще не решалось, там просто шли разной интенсивности военные действия, но в них при описании аналогичных ситуаций в поступках Энея и Турна наблюдаются некоторые отличия. На первый взгляд, несущественные, но будем помнить о словах Плутарха, заметившего, как о многом могут рассказать подобного рода мелочи. В данном случае наблюдаемые отличия касаются такого качества, как способность к состраданию, как эмпатия, что особенно очевидно при изображении поединков с заведомо более слабыми соперниками. Например, Турн, наступая на тело убитого им Палланта ногой, приказывает передать Эвандру, отцу убитого, что тот получит своего сына таким, каким хотел видеть его. Т.е. — мертвым. Но отец, естественно, не хотел гибели сына, поэтому как вербальная, так и невербальная часть действий Турна демонстрируют презрение к поверженному противнику, с тела которого он снимает золотую перевязь, как это делают, впрочем, и другие герои «Энеиды». Многим из которых, правда, эта чрезмерная любовь к чужому доспеху будет стоить жизни. Например, Камилле, Нису с Евриалом, а впоследствии — и самому Турну. И наоборот, отказ от трофейных доспехов кому-то, как Аррунту, поможет обрести удачу в битве. Таким образом, мотив доспехов, как и другие гомеровские мотивы, в «Энеиде» переосмыслен, и обращение с оружием, особенно его невербальная составляющая, сохраняя традиционную топику, становится одной из черт поэтики эпического поведения, акцентируя не только внешнее, но и внутреннее.

Например, для Энея стремление во что бы то ни стало завладеть оружием побежденного не характерно; иначе, чем Турн, поступает он и по отношению к менее опытному противнику. Когда, преследуя Мезенция, Эней сталкивается с сы-

ном последнего, Лавсом, то дает тому полную возможность избежать столкновения, которое становится неизбежным лишь потому, что юноша игнорирует все просьбы Энея. Основное внимание при анализе этой сцены, как правило, уделяется геройскому поведению сына, защищающему отца, в меньшей степени — поведению Энея, противоположному по отношению к действиям Турна в аналогичной ситуации. Так, если в поединке Турна с Паллантом акцент был на силе копья, удара которого не выдержал прочный, сделанный из железа, меди и кожи щит Палланта, то в эпизоде с Лавсом — на легкости его доспехов (levia arma!). Т.е. в одном случае акцентируется сила удара того, кто нападает, в другом — слабость доспехов того, кто обороняется. Иными словами, у Палланта были надежные, крепкие доспехи, но ему это не помогло, так как Турн хотел его убить. А у Лавса оказались слабые доспехи и несмотря на то что Эней не хотел его убивать, это его не спасло. Иначе зачем автору столь подробно описывать различное по качеству оружие противников главных героев? Этим сопровождается и более кардинальное отличие — в чувствах победителей. Эней, как и Турн, вспоминает об отце убитого им юноши, однако делает это совершенно иначе: с болью и сожалением. В отличие от надменного обращения Турна с товарищами Палланта он успокаивает друзей Лавса, остерегающихся, что они разделят судьбу своего друга и не спешащих поэтому приблизиться к Энею, когда он сообщает, что возвращает не только тело убитого, но и его доспехи. Словам Энея соответствуют и невербальные проявления, особенно выразительные в подобной ситуации:

> At vero ut voltum vidit morientis et ora
> Ingemuit miserans graviter. (X, 820– 821)
>
> Когда увидел Эней лицо и уста умирающего,
> То застонал, жалея его.

Правда, и Эней, как и Турн, касается тела мертвого врага, но семантика его жеста иная, так, как *собственными руками* подняв тело Лавса с земли, он передает его друзьям убитого. Таким образом, при типологической близости моментов смысловые акценты в поведении двух героев расставлены

по-разному, что объясняется их различным отношением не только к своим противникам, но, главным образом, — к своим *собственным* действиям. Один гордится своей победой, другой о ней сожалеет, что особенно акцентируется контрастом между невербальным поведением персонажей. Это характерно и для ситуаций, когда герои узнают о смерти своих союзников: когда *Эней* узнает о гибели своих соратников, автор описывает происходящее в его воображении, как, например, после известия о гибели Палланта — картину прошлого, возникающую в его памяти, тот первый момент, когда троянцы прибыли в Паллантей, к отцу Палланта Эвандру, искать союза. Но ничего никогда не говорится о чувствах Турна, когда гибнут его соратники, никакой ни вербализованной, ни невербальной реакции при известии о гибели своих союзников, даже таких, как Камилла, главный оплот в битве за Италию. Это отсутствие авторского описания реакции героя весьма показательно, и оно дополняется изображением действий в состоянии близком к аффективному, в ситуациях, способных увести от поставленной цели. Например, если Эней в горящей Трое подавляет в себе чувство мести, вняв совету матери, и не убивает, как того сначала хотел, Елену, осознавая, что это убийство было бы бессмысленным, так как главная цель в данный момент — иная, то Турн, ворвавшись в лагерь троянцев, оказывается настолько способным увлечься убийством как процессом, что забывает открыть ворота и впустить своих воинов в лагерь. Тем самым, упуская верную победу:

> Et si continuo victorem ea cura subisset
> Rumpere claustra manu sociosque immittere portis,
> Ultimus ille dies bello gentisque fuisset. (IX, 757–759)
>
> Если бы была забота у победителя разрушить замки,
> Впустив в ворота своих союзников,
> Этот день был бы последним днем войны.

Подобная опасная забывчивость повторится, и в гораздо более опасный момент. Где подобное «забывание» оказывается одним из тех бессознательных актов, в которых проявляется страх, более сильный, чем стремление победить: в решающем поединке Турну, забывшему свой меч, придется сражаться чу-

жим мечом, своего возницы, который и ломается в роковой для него момент о доспехи Энея. Таким образом, сцены с танатологической семантикой показывают, что не превосходящие достоинства Энея-воина, а причины, лежащие в области внутреннего мира, нравственных качеств, приводят Турна к поражению. Эней же, стремясь закончить войну победой, стремится избежать и излишнего кровопролития. Поэтому даже тогда, когда действиями армии Турна нарушаются условия поединка (чему полководец не препятствует), Эней своих воинов от ответного удара удерживает, и эта антагонистичность поведения перед решающей схваткой также доказывает внутреннюю силу одного и слабость другого.

Например, царь этрусков Мезенций также является, казалось бы, лишь внешним, военным, а не внутренним антагонистом Энея. Однако и он, как и Турн, наступает ногой на тело мертвого врага, а со своими живыми политическими противниками расправляется, привязывая живых к мертвым — не первый раз в истории, когда тот, кто испытывает страх перед своим народом, сам стремится его запугать. Мезенцию, однако, это не удалось, подданные его изгнали, а приютил именно царь рутулов, Турн, что также весьма показательно. Смысл деструктивных действий обоих по отношению к мертвым (а Турн, к тому же, украшает свою колесницу головами убитых врагов) понятен. Это не просто проявление дикости и варварства, так как если те, кто нанизывает на копья и показывает троянцам отрубленные головы их воинов, в поэме не названы, то те, кто наступает на трупы и привязывает к ним живых людей, *названы по именам*. Следовательно, это детали характеризующие, и у подобного деструктивизма есть психологический смысл, состоящий в том, что в результате вытеснения чувства страха энергия направляется на совершение действий бессмысленных, страшных и кровавых. Так Вергилий одним из первых в мировой литературе показал, как аутоагрессия трансформируется во внешнюю агрессию [Теперик, 1997: 30]. И если оценивать правомерность действий Энея по отношению к его противнику в контексте того, каков этот противник, то последняя сцена «Энеиды» не является свидетельством нравственной слабости главного героя; Эней, который всегда поступает так, как должен, а не так, как хочет [Топоров, 1993],

и на этот раз не отступает от своих правил. Он действительно сначала колеблется, слушая просьбы Турна, рана которого не смертельна, чем подчеркивается, кстати, что Энею нужна победа над врагом, а не его смерть, и все на самом деле меняется, когда он замечает на Турне не принадлежащую ему часть доспеха своего друга — пояс убитого Палланта. Таким образом, Эней реагирует не на словесный текст, а на невербальное послание, *не на риторику слова, а на риторику поступка*, связанного с доспехом, который Турн, забыв собственный меч, не забыл одеть на решающий для него поединок. Диссонанс между вербальным и невербальным здесь очевиден, и в сомнительной ситуации Эней, как и следует, верит не ушам своим, а глазам, возвращающим его к реальности, в которой Турн, конечно, не сложит оружие, получив прощение. И окончания войны, а тем самым и обретения долгожданной родины троянцами, таким образом, не будет. Поэтому выбор, стоящий в эти секунды перед Энеем, — это не выбор между милосердием и наказанием. Как и в остальных случаях, анализ которых дан в книге Топорова «Эней-человек судьбы» [Топоров, 1993], его определяет выбор — между истинным и ложным. Тем самым, поступок Энея обусловлен не гневом, не аффективной импульсивностью. Отец учил его «милость покорным являть», но всякий ли, кто *проявляет* покорность, на самом деле ее *испытывает*? Турн, который, когда хочет, нарушает перемирия, когда хочет, устраивает поединки, следуя не столько закону, сколько праву сильного, всегда действуя под влиянием сиюминутной ситуации, не испытывая при этом ни колебаний, ни сожалений, отдается милосердию победителя, на которое сам не способен. Ему было легко сражаться с целой армией врагов, он действительно искал встречи с Энеем в течение всей битвы, но ему трудно выдержать психологическое напряжение такого поединка, от которого зависит будущее двух народов. Груз *такой* ответственности для него непосилен, потому что, кроме физической силы и воинской доблести, должна быть еще нравственная сила. Которой у того, кто в решающий момент способен забыть о самом главном, конечно, мало. Так что если Плутарх говорил о том, что для понимания человеческого характера разного рода мелочи и, казалось бы, несущественные поступки важнее, чем выигранные сражения, то Вергилий од-

ним из первых в мировой литературе показал, как благодаря таким «мелочам» сражения выигрываются. Сложность стоявшей перед автором «Энеиды» задачи заключалась в том, чтобы совместить эпическую заданность и «запрограммированность» в судьбах эпических персонажей с индивидуализацией и психологической мотивированностью. Что стало возможным, как мы полагаем, в том числе, благодаря особому вниманию автора к *невербальному языку персонажей*. Из сказанного не следует ни того, что невербальный компонент доминирует над вербальным, ни того, что он вступает с ним в противоречие. Однако у него, как мы стремились показать, своя роль в поэтике эпического характера, которая делает этот характер более полным, более живым, а в итоге — более реалистичным, несмотря на то что в действии участвуют божества, а события лежат в области мифологии. Ведь автор поэмы, как и его читатели, живет в эпоху, последовавшую за гражданскими войнами I века до н. э, поэтому проблематика поэмы и ее конфликт, где, кроме традиционной поэтизации войны, есть и ее дегероизация, обращены к настоящему [Ошеров, 1976: 327]. А оно, после череды кровавых войн, нуждалось в предостережении против излишней жестокости, подобном тому, что высказано в «Энеиде». Вергилий во многом следовал Гомеру, и если, по словам Шелли, «все, что он копировал, создавал заново» [Шелли, 1980: 340], то это удалось ему, главным образом, благодаря тому, что интерес к внешним событиям сочетался с вниманием к деталям внутренних состояний, индикатором которых было не только вербальное, но и, как мы стремились показать, невербальное.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Аверинцев С.С. Связь времен. М., 2005.

Гаспаров М.Л. Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат.. М., 1979.

Гринцер Н.П. Стать Ахиллом, оставшись Энеем. Имя героя в финале «Энеиды». Natales grate numeras? Сборник статей к 60-летию Г.А. Левинтона. СПб., 2008.

Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика. М., 1979.

Ошеров С.А. История, человек и судьба в «Энеиде» Вергилия // Античность и современность. М., 1976.

Полонская К.П. Римские поэты эпохи принципата Августа. М., 1963.

Теперик Т.Ф. Отношение к смерти и типология характеров в «Энеиде» Вергилия // Филологические науки. М., 1997. № 4.

Теперик Т.Ф. Сравнение как форма авторского присутствия: текст и интертекст // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы VII Андреевских чтений. М., 2009.

Топоров В.Н. Эней — человек судьбы. М., 1993.

Шелли П. Защита поэзии. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

Чернец Л.В. Невербальный диалог в романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина» // Русская словесность. 2010. № 2.

Fussillo M. A Companion to the Study of Virgil / Ed. by N. Horsfall. Leiden; New York, 1995.

Putnam M. Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence. London, 1995.

ЯЗЫКОВОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ТАНЦА В СТИХАХ И ПРОЗЕ

Н.А. Фатеева
Москва

В своей статье я рассмотрю тексты, в которых отображены танцевальные движения и атмосфера светского бала. Сначала я проанализирую по два «близнечных» текста И.А. Бунина и Б.Л. Пастернака, которые различаются по оси «стих-проза», но представляют одну и ту же ситуацию «бала». Затем я рассмотрю еще одну проекцию «бала-маскарада», кардинально противоположную по тональности этим двум и выводящую тему «танца» на уровень мироустройства.

Можно отметить, что почти все описания бала в прозе, прежде всего в прозе поэта, имеют особую звуковую и ритмическую организацию, которая отличается от других фрагментов текста выявленностью звуковой и ритмико-синтаксической организации текста. В стихотворных же текстах звуковая и ритмико-синтаксическая организация не менее значима, однако имеет иную доминанту.

В поле нашего исследования у Бунина сначала попадут описание бала в романе «Жизнь Арсеньева» (1927–1929, 1933) и стихотворение «Вальс» (1906), между которыми более чем двадцатилетний промежуток. Мы увидим, что, хотя «проза поэта» и стирает черты своего строения, в ней отчетливо звучит «звук темы», организующий композицию отрывков.

«Бал» в романе сразу появляется в звуке, очерчивающем тему, и переносится с *белого, заливавшего каленым светом блиставшего снежного входа — входа бального собрания в залу,* где все играет в быстроту и в лад, и *блестящие сапоги*, и *руки в белых вязаных перчатках* (Кн. 5, гл. IX). «Бал» заливается «белым» звуком и далее с волшебными, умножающимися в зеркалах толпами перемещается в сферу «вальса», где основные звуковые основы *-бл-* / *-вл-* (*бал, белый, вальс, волнение*) и

-зл- / -лс- (*зал, алмаз, лоск*). Особенно показателен центральный фрагмент: *А потом* ***великолепная*** *пустота* *залы,* *предшествующая* ***балу,*** *ее свежий холод, тяжкая гроздь* *люстры,* *насквозь играющей* *алмазным* *сияньем, огромные нагие окна,* *лоск* *и еще* ***вольная*** *просторность паркета, запах <...>* ***бальной белой лайки*** *— и все это* ***волнение*** *при виде прибывающего* ***бального люда,*** *ожидание звучности первого грома с хор, первой пары,* ***вылетающей*** *вдруг в эту ширь еще девственной* *залы,* *пары всегда уверенной в себе, самой* ***ловкой*** (Кн. 5, гл. IX). В нем ритм художественных образов создается звуковыми рядами, образующими паронимические соответствия параллельно друг другу, и эти ряды очерчивают контур всей «бальной» ситуации: *великолепная / вольная / вылетающей / ловкой; балу / бальной белой лайки / бального люда*; *залы / алмазным / лоск / люстры / залы.* Параллельно плавная картина бала как будто наполняется звуками «оркестра» (*огромные / гроздь / играющей / грома с хор),* и первая пара танцующих заполняет собой пустое «бальное» пространство (*первая пара, просторность паркета*)[1].

Если в предыдущем фрагменте отчетливо выделяется именно звуковой контур бала, то в следующем, где бальная картина описывается в динамике с точки зрения героя-рассказчика, на первый план выходит ритм, и можно обнаружить некое подобие стихотворной «рифмы», с помощью которой текст разделяется на отмеренные ритмические отрезки. Причем текст сам как бы подсказывает, что он **«становится все ритмичней»**. Ср.:

---

[1] Заметим, что такая картина бала константна для Бунина, видимо, в силу повторяемости самой затекстовой картины. Так, в романе «Жизнь Арсеньева» юный герой после первого бала был долго пьян «воспоминаньями о нем и о самом себе: о том *нарядном, красивом, легком и ловком гимназисте* в новом синем мундирчике и *белых перчатках,* который с таким радостно-молодецким холодком в душе мешался с нарядной и густой девичьей толпой, носился по коридору, по лестницам, то и дело пил оршад в буфете, *скользил среди танцующих по паркету,* посыпанному каким-то атласным порошком, *в огромной белой зале, залитой жемчужным светом люстр и оглашаемой с хор торжествующе-звучными громами военной музыки, дышал всем тем душистым зноем, которым дурманят балы новичков»* (Кн. 2 Гл. IX).

Потом делалось все *людней и шумней,* /
музыка гремела *привычней,* /
в дверях залы уже *теснились,* /
женщин все прибывало, /
воздух становился все *гуще, теплей*, /
и я как бы *хмелел,* /
на женщин смотрел *все смелее,* /
а на мужчин *все заносчивее,* /
скользил в толпе *все ритмичней,* /
извинялся, задевая какой-нибудь фрак или мундир, /
все вежливей и надменней... (Кн. 5, гл. IX).

Рифмы же в тексте, во-первых, образуются формами сравнительной степени наречий и прилагательных (*шумней, привычней, теплей; смелее, заносчивее; ритмичней, надменней)*, во-вторых, эти формы рифмуются с глагольными (*теснились-теплей-хмелел-смелее*).

Если мы сравним это прозаическое описание бала с ранним стихотворением «Вальс», то заметим, что последнее является предварительным этюдом к целостному полотну. Но в этом этюде уже заложены все исходные темы и их пересечения, а в целом стихотворение оказывается метонимичным по отношению к образной перспективе прозаического описания[2]. Само же слово «вальс», хотя его и нет в основном корпусе стихотворения, разлито в его звуковом составе, и в нем взаимопроникают друг в друга «влажность», «протяжность», «плаванье», «сияние люстр», «слияние» и «ветер бальный». В стихотворении на первый план выходит танцующая героиня, которая также представлена в тексте романа через восприятие героя. Ср.:

[2] Однако и в самом романе «Жизнь Арсеньева» в описании первого бала присутствует метонимичность, являющаяся таким же специфическим признаком поэтичности прозы Бунина, как и Пастернака. Так, юный герой-гимназист у Бунина «*был очарован каждой попадавшейся на глаза легкой туфелькой, каждой белой пелеринкой, каждой черной бархаткой на шее, каждым шелковым бантом в косе, каждой юной грудью, высоко поднимавшейся от блаженного головокруженья после вальса...*» (Кн. 2, гл. IX).

Похолодели лепестки
Раскрытых губ, по-детски влажных —
И зал плывет, плывет в протяжных
Напевах счастья и тоски.

Сиянье люстр и зыбь зеркал
Слились в один мираж хрустальный —
И веет, веет ветер бальный
Теплом душистых опахал.

Начало стихотворения *Похолодели лепестки / Раскрытых губ, по-детски влажных* можно соотнести с темой *девственной залы* и *непорочно-праздничного платья* героини романа, *юность, тонкость и стан которой поражали всех присутствующих в зале*, а *похолодевшие лепестки губ* со *свежим холодом* — т.е. и в том, и другом случае героиня и зала слиты в едином образном потоке. Холодная зала с алмазной люстрой одинакова по ракурсу восприятия и с героем-рассказчиком, который ощущал себя «чем-то вроде ледяного зеркала». *Зала / алмаз / бал / холод* в романе также объединены в одном смысловом ключе *с огромными нагими окнами,* которые получают дополнение *в обнаженных от перчаток до плечей и озябших, ставших отроческими, сиреневых руках* героини. Ср.: *Меня каждый раз поражала в эту минуту ее* ***юность, тонкость: схваченный корсетом стан****, легкое и такое* ***непорочно-праздничное платьице, обнаженные от перчаток до плечей и озябшие, ставшие отрочески сиреневыми руки,*** *еще неуверенное выражение лица... только прическа высокая, как у светской красавицы, и в этом что-то особенно влекущее, но как бы уже готовое к свободе от меня, к измене мне и даже как будто к сокровенной порочности.* (Кн. 5, гл. IX).

Заметим, что в этом фрагменте неоднократно подчеркивается тема «девственной залы» и «непорочности», которая подается как особо влекущая и готовая к «сокровенной порочности». Эта «порочность» закодирована и в звуковой инструментовке текста, в которой обнаруживается «порочный круг»: *непорочно-праздничное / от перчаток до плечей / прическа / порочности.* Этот *влекущий* намек порочности задан уже в более раннем отрывке романа паронимией слов «удо-

вольствие» и «вальс»: *Когда она танцевала с кем-нибудь, кто был красив, ловок,* ***и я видел ее удовольствие, оживление, быстрое мелькание ее юбок и ног, музыка больно била меня по сердцу своей бодрой звучностью, вальсами влекла к слезам*** (Кн. 5, гл. VIII).

Подобная же парадигма «вальса» слышна и у Пастернака в стихотворении «Заместительница» книги «Сестра моя — жизнь», которое обнаруживает ситуативную и композиционную изоморфичность с прозаическим описанием «вальса» в третьей части «Елка у Свентицких» романа «Доктор Живаго» (Кн. 1, ч. 3, гл. 11–15), который был написан почти на 40 лет позже. И хотя у Пастернака одни и те же смысловые ряды, что и в стихотворении «Вальс» Бунина, сочетания их даны в других словесных символах-носителях, а значит, и в других звуках, что несколько меняет весь ракурс виденья бала:

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши как муку, и еле дыша.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.

Как мы видим, *похолодевшие лепестки губ* заменены в «Заместительнице» *мандарина холодящими дольками* как бы по смежности — тем самым тема холода делается наружной по отношению к героине, а тепла (испарина) — внутренней. *Лепестки губ* еще не расцветшей до конца женщины заменены у Пастернака *бутоном, заколотым за кушак*, — та же метафора юности звучит в других оттенках смысла. Теплые звуки бунинского стихотворения поэтому контрастируют одновременно и с его прозаическим описанием бала в «Жизни Арсеньева», и с пастернаковским стихотворением, в которых «гремит музыка»: у Пастернака *корку / рукой / гардиной*, у Бунина — *парадигма грома с хор*.

Обратимся теперь к описанию «елки» в романе «Доктор Живаго»: *Мимо жарко дышащей елки, опоясанной в несколько рядов струящимся сиянием, шурша платьями и наступая друг другу на ноги, двигалась черная стена прогуливающихся и разговаривающих, не занятых танцами. Внутри круга бешено вертелись танцующие. Их кружил, соединял в пары и вытягивал цепью сын товарища прокурора лицеист Кока Корнаков. Он дирижировал танцами и во все горло орал с одного конца зала на другой: «Grand rond! Chaine chinoise!» — и все делалось по его слову. «Une valse s'il vous plait» —горланил он таперу и в голове первого тура вел свою даму à trois temps, à deux temps, все замедляя и суживая разбег до еле заметного переступания на одном месте, которое уже не было вальсом, а только его замирающим отголоском. И все аплодировали, и эту движущуюся, шаркающую и галдящую толпу обносили мороженым и прохладительными* (Кн. 1, ч. 3, гл. 11). Мы сразу замечаем, что динамическая линия «вальса», во-первых, во многом здесь создается за счет шипящих звуков, которые образуются «кругом» причастий и деепричастий, передающих оттенки движения танцующих вокруг жарко дышащей елки наравне с предикатами основных движений «кружить» и «дирижировать» танцами (*шурша платьями, прогуливающиеся, разговаривающие, танцующие, замедляя и суживая, замирающий, движущаяся, шаркающая, галдящая, веселящий* — недаром у Юры от всего этого стоял «шум в ушах») — то же преобладание шипящих наблюдаем и в «Заместительнице» (*шалый, Зачаженный бутон заколов за кушак, Провальсировать к славе, шутя, полушалок Закусивши как муку, и еле дыша*). Во-вторых, сам темп и ритм описания вальса задается в романе выкриками «дирижера» (в переводе с французского — *На три счета, на два счета*!), которые ранее были заложены в композиции стихотворения «Заместительница» (1-я часть — четырехстопный анапест; 2-я часть — четырехстопный (иногда трехстопный) ямб).

Обращает на себя внимание и синтаксическое строение стихотворения «Заместительница». Стихотворение состоит из двух предложений, образующих отражение: в центре первого танцующая героиня на фоне гостей, возникающая из

фотокарточки, в центре второго — олицетворенный вихрь на фоне Кавказских гор с мчащимся скакуном, который неожиданно «садится». Приведем текст полностью:

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой гостят и гостят и грустят.

Что от треска колод, от бравады Ракочи,
От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей
По пианино в огне пробежится и вскочит
От розеток, костяшек, и роз, и костей.

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши как муку, и еле дыша.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.
(Конец первого предложения)

Так сел бы вихрь, чтоб на пари
Порыв паров в пути
И мглу и иглы, как мюрид,
Не жмуря глаз снести.

И объявить, что не скакун,
Не шалый шепот гор,
Но эти розы на боку
Несут во весь опор.

Не он, не он, не шепот гор,
Не он, не топ подков,
Но только то, но только то,
Что — стянута платком.

И только то, что тюль и ток,
Душа, кушак и в такт
Смерчу умчавшийся носок
Несут, шумя в мечтах.

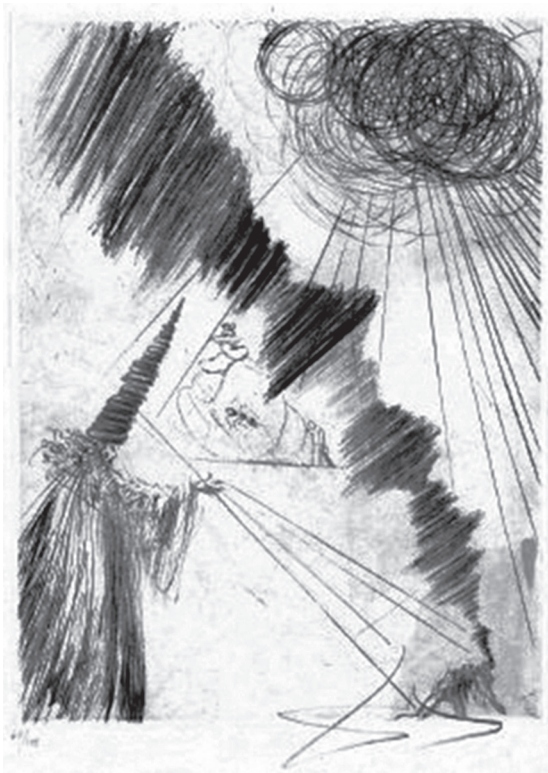
Им, им — и от души смеша,
И до упаду, в лоск,
На зависть мчащимся мешкам,
До слез, — до слез!

Несмотря на расхождения сюжетного рисунка двух частей стихотворения, они связаны синтаксически, а следовательно, логически. С одной стороны, каждая строфа стихотворения представляет собой завершенную семантическую единицу, в то же время они объединены в два синтаксически четко расчлененных предложения (точки обозначают границы строф, а не предложений). Синтаксическая конструкция образует замкнутый круг: в первой части сначала идут определительные придаточные предложения, затем придаточные цели; вторая часть описывает то же синтаксическое движение в обратном направлении: начинается с придаточных цели, а заканчивается изъяснительно-определительными придаточными предложениями. Таким образом, круг описания танца оказывается замкнутым.

Что касается сравнения атрибутов ситуации «танца» в «Сестре моей — жизни» и «Докторе Живаго», то мы вновь обнаружим множество соответствий, правда, в романе главной «танцующей» героиней окажется не Лара, а Тоня. Именно она «*была очень разгорячена*» и «*утоляла жажду мандаринами, которые она без счета очищала от пахучей легко отделявшейся кожуры*», которая вступает в паронимическую рифму с «кушаком» (Кн. 1, ч. 3, гл. 14). Тональность «шуршащего» звука в зале поддерживается и тем, что девушка «*машинально совала платок назад за кушак*», а запах «*мандариновой кожуры*» и «*разгоряченной*» Тониной ладони был одинаково «*чарующий*» (ср. по звуку *рукавчик, крошечный*). Этот запах можно описать только в сложных оттенках: *Детски-наивный запах был задушевно-разумен, как какое-то слово, сказанное шепотом в темноте.* Но именно это внутреннее Юрино переживание

«запаха как шепота» и прерывается Лариным «выстрелом». Этот грянувший в «выстрел», вносящий «дрожащий [р]» в звуки «вальса», оказывается знамением смерти Анны Ивановны, матери Тони.

Если сравнить «сюжетное пространство» (Ю.И. Левин) стихотворения и фрагмента романа «Доктор Живаго», то увидим, что они подчинены одной и той же схеме: сначала в центре находится воспринимающий субъект — в стихе он задан первым лицом (*Я живу*), в прозе — третьим, но по фамилии *Живаго* (букв. ‘живой, живущий’), затем все внимание переносится на объект — танцующую героиню на фотокарточке или танцующую Тоню в восприятии Юры. При этом в стихе образ героини дан метонимически через ряд ощущений (зрительных, слуховых, тепловых, обонятельных), воспроизводимых по памяти, в прозе также через эти же типы ощущений — но в развернутом виде.



Так, в стихотворении «Заместительница» «карточка» становится сюжетопорождающим фактором для развертывающейся сцены бала: а именно свето-мнемоническая энергия, содержащаяся в ней, переводит текст из статического состояния в динамическое. Причем сначала возникает звуковой сигнал (*хохот*), и только затем постепенно «по частям» обретает видимость тело девушки с двигающимися суставами и пальцами рук, что также получает звуковое оформление (*хрустят*), а в конце героиня уже окружена гостями. Постепенно «неорганизованные» предикаты действий (*ломает, пробежится, вскочит*) превращаются в движение вальса — ритмическую и кругообразную форму движения (круг, как мы отметили, описывает и вся семантико-синтаксическая композиция стихотворения), которая перерастает дальше в метафору «вихря».

Интересно, что во второй части стихотворения субъект восприятия фактически отсутствует, но изначально задает сравнение «Карточка — Она — как вихрь», хотя в тексте в основном присутствуют формы мужского рода. Заметим, что и в первой части синтаксические структуры с явно выраженным гендерным началом (местоимениями *той, которой*) постепенно заменяются на инфинитивные конструкции с невыраженной субъектностью (*Провальсировать к славе…*). Вторая же часть начинается с явного перехода к мужскому роду (*Так сел бы вихрь*) — значит, центральным становится именно образ сравнения, существующий внутри лирического Я, который воспринимает танцующую героиню. И в тексте обнаруживаем лишь многократно повторяющееся местоимение *он: Не он, не он, не шепот гор, / Не он, не топ подков, / Но только то, но только то, / Что — стянута платком*. Однако этот «Он» все время подается с операторами отрицания и противопоставления (*не он*) и постепенно превращается в ощущение среднего рода (но только *то, что — стянута платком*), которое получает гендерную оформленность благодаря краткому причастию женского рода. Получаем общий метафорический архетип Пастернака: «вихрь-буря-девочка-женщина», который постоянно присутствует внутри мужского субъекта, составляя его неотъемлемую часть (ср., например, и в стихотворении «Марбург»: *(Как ты хороша!)* —

этот вихрь духоты...) [3]. Этот «вихрь» выполняет роль агенса энергии, направленной вовнутрь, на самое себя. И в нем на первый план снова выходит «шум», как и в прозаическом тексте (ср. *шумя в мечтах*). Таким образом, в стихотворении «Заместительница» «карточка» в результате интериоризации во внутреннее пространство лирического субъекта «озвучивается» за счет уподобления звуков бала шумящему вихрю. Здесь можно напомнить, что многие сексологи (в частности, британский сексолог Хэвлок Эллис) определяют танец как виртуозное развитие сексуального импульса, который, видимо и реализовался в текстовой метафоре «вихря» Пастернака.

Если же мы теперь вернемся к роману Пастернака, то именно в эту ночь у Живаго и Тони появляется сексуальное влечение друг к другу, а вся сцена танцев прерывается выстрелом Лары в Комаровского, при этом дирижирующим танцами выступает лицеист ***Кока Корнаков.*** Такая странная звучащая фамилия не может быть случайной. Она отсылает к главному «танцующему» герою «Петербурга» А. Белого Николаю Петровичу Цукатову, по прозвищу **Коко.**

Хорошо известно, что сам Белый запечатлен современниками или летящим, как в «Пленном духе» Цветаевой (*как птица, шумом рассекаемого воздуха, оставляя в глазах сияние, в ушах и в волосах — веяние*), или танцующим. Причем они проецировали облик «летящего» и «танцующего» поэта на образ его прозы — сам предикат «танцевать» по сути раскрывает внутреннюю форму «стопного» ритма, который Белый переносил в прозу. Так, Мандельштам пишет (1922): «Основной нерв прозы Белого — своеобразное стремление к танцу, пируэту, стремление, танцуя, объять необъятное» [Мандельштам, 1990, 2: 293]; а Гиппиус параллельно добавляет (1922): «Боря Бугаев — весь легкий, как пух собственных волос в юности, — он танцуя перелетит, кажется, всякие “тарары”. Ему точно предназначено их перелететь, над ними танцевать, — туда, сюда... направо, налево... вверх, вниз...» [Гиппиус, 1991: 222].

---

[3] Ср. эпиграф к «СМЖ»: «Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты. Ленау (*нем.*)»

Но вернемся к Коко, якобы второстепенному герою «Петербурга», но который появляется в главе четвертой, с говорящим названием: **«Глава четвертая, в которой ломается линия повествования»**. Три главки этой главы также называются очень показательно — они постепенно вводят в тему «рокового маскарада», во время которого Николай Аполлонович, собственно, и решается подложить «бомбу» отцу. Это главки под заглавиями *«Топотали их туфельки», «Дотанцовывал», «Бал»*, причем сами названия в тексте образуют кольцевые композиции. В первой главке сцена бала подана еще очень мирно, почти как позднее у Бунина и Пастернака. Однако заметим, что для передачи сцены танцев Белый пользуется совсем другими средствами. Ср.:

ТОПОТАЛИ ИХ ТУФЕЛЬКИ

Раздавались звонки. *Выходили в зал из передней какие-то ангелоподобные существа в* ***голубых, белых, розовых платьях****, серебристые, искристые; обвевали* ***газами, веерами, шелками****, разливая вокруг благодатную атмосферу* ***фиалочек, ландышей, лилий и тубероз****; слегка опыленные пудрой* ***их мраморно-белые плечики через час, через два должны были разгореться румянцем и покрыться испариной****; но теперь, перед танцами, личики, плечи и худые обнаженные руки казались еще бледней и* худей, *чем в обычные дни; тем значительней прелесть этих существ как-то сдержанно искрами занималась в зрачках, пока существа, сущие ангелята, образовали* ***и шелестящие и цветные рои веющей кисеи****; свивались и развивались их белые веера, производя легкий ветер; топотали их туфельки.*

Раздавались звонки.

Обратим внимание на то, что конструкция, описывающая сцену «от звонка до звонка», составляет одно предложение. Сразу скажем, что это вообще свойство описаний таких сцен, видимо, обнажающее их кинематографическую природу: недаром в них превалируют перечисления и конструкции с однородными членами (см. выше описание первого гимназического бала у И. Бунина). У Белого описание бала можно также разбить на ритмизованные фрагменты с «внутренней рифмой»:

Выходили в зал из передней какие-то ангелоподобные существа в голубых, белых, розовых платьях,
серебристые, искристые;
обвевали газами, ***веерами, шелками****…*

Из постоянных же для фрейма бала образов находим обнаженные, «бледные» руки и плечики, худые и замерзшие, но готовые «разгореться румянцем и покрыться испариной», а также веера, производящие легкий ветер. Отметим, что в конце данного абзаца именно предложение *Топотали туфельки*, повторяющее заглавие главки, замыкает круг между «звонками», и вскоре в этой главке и появляется Коко, жизнь которого метафорически представлена как сплошной «танец» в следующей главке под названием «ДОТАНЦОВЫВАЛ», которое также образует круговую рамку:

Николай Петрович Цукатов ***протанцевал*** *свою жизнь; теперь уже Николай Петрович эту жизнь* ***дотанцовывал; дотанцовывал*** *легко, безобидно, не пошло; ни одно облачко не омрачало души; душа его была чиста и невинна, как вот эта солнцем горевшая лысина или как этот вот гладко выбритый подбородок меж бак, будто глянувший промеж облака месяц.*

Все ему ***вытанцовывалось.***

Затанцевал *он маленьким мальчиком;* ***танцевал*** *лучше всех; и его приглашали в дома, как опытного* ***танцора****; к окончанию курса гимназии* ***натанцевались*** *знакомства; к окончанию юридического факультета из громадного круга знакомств* ***вытанцевался*** *сам собою круг влиятельных покровителей; и Николай Петрович Цукатов пустился* ***отплясывать*** *службу. К тому времени* ***протанцевал*** *он имение;* ***протанцевавши*** *имение, с легкомысленной простотой он* ***пустился в балы****; а с* ***балов*** *привел к себе в дом с замечательной легкостью свою спутницу жизни Любовь Алексеевну; совершенно случайно спутница эта оказалась с*

громадным приданым; и Николай Петрович с той самой поры ***танцевал*** *у себя;* ***вытанцовывались*** *дети;* ***танцевалось****, далее, детское воспитание, —* ***танцевалось*** *все это легко, незатейливо, радостно.*

Он теперь дотанцовывал сам себя.

В целом же корень глагола «танцевать» здесь также оказывается закольцованным: он повторяется в данном эпизоде 15 раз, к нему можно добавить также глагол *отплясывать* и 2 раза повторяющееся слово *бал* (получается 18 лексем, связанных с танцами), а далее следует главка под названием «БАЛ». В целом в рамках этого фрагмента повтор слов с корнем «танц-» становится подобным повторяющимся ритмическим движениям самого танца, а смена «сферы» танцев (от окончания курсов до «вытанцовывания» детей) становится аналогичной смене положений человеческого тела во время танцев.

При этом «танец» в середине описания превращается в «пляску», когда это касается службы: напомним, что слово «пляска», в отличие от «танца», обычно связывается с народным танцем, более эмоциональным и менее организованным. Любовь же Цукатова связана с возвышенным словом «бал». Затем в главке «Бал», правда, выясняется, что, пока муж «дирижировал танцами», его жена Любовь Алексеевна «дирижировала» встречами самых разнообразных особ. По ходу романа «танец» действительно перерастает в маскарад с пляской, в который оказываются вовлеченными старший и младший Аблеуховы (Аполлон Аполлонович и Николай Аполлонович в костюме красного домино). И об этом вновь сообщает нам звонок, возвестивший ранее начало бала:

Вдруг раздался звонок: вся комната наполнилась масками; ***ворвалась вереница черная капуцинов****;* ***черные капуцины быстро составили цепь вокруг красного сотоварища, заплясали вокруг него какую-то пляску;*** *их атласные полы развевались, свивались; подлетали и уморительно падали кончики капюшонов; на груди же у каждого на двух перекрещенных косточках вышит был череп; и подплясывал череп. Красное домино, отбиваясь, тогда бежало из залы;* ***капуцинов черная стая с хохотом погналась за ним вслед****; так они пролетели по широкому коридору и влетели в*

столовую; все сидящие за столом им навстречу приветливо застучали тарелками.

Как мы видим, в этом абзаце уже доминирует тема «пляски», почти что бесовской, с черными капуцинами. Эта тема нагнетается однокорневыми повторами (*заплясали вокруг него какую-то пляску, подплясывал череп*), звуковыми отражениями (*развевались, свивались*), метафорой «черной стаи» с летающими движениями. В этот же танец вовлекается и Коко-Цукатов, и некий тапер, ранее представленный как «черная, гленастая птица»: *В танцевальном зале тапер, выгибая хребет,* ***заплясал*** *опять взбитым* ***коком волос*** *на бегущие и рулады льющие пальцы;* ***расплясался*** *дискант и медлительно тронулся бас.* Так, в музыкальном центре главы, где «ломается линия повествования», появляется пляшущий взбитый «кок волос» тапера, дирижирующего ритмикой движений в зале и уподобленный птице. Похоже, что в этом тапере зашифрован образ самого Белого, все туже закручивающего узел повествования и «правящего бал». Ср.: *Там тапер вдруг одною рукою элегантно гремящим ударом по басу* ***оборвал свою музыкальную пляску****, а другою рукой он заправским движеньем во мгновенье ока перевернул нотный лист, и с рукою, взвершенной в воздухе, с выразительно разжатыми пальцами меж клавиатурой и нотами, выжидательно как-то повернул свой корпус к хозяину…* («Бал»).

Точно так же затем в «Докторе Живаго» линия повествования тоже сломается, поскольку Лара, «*хотя она была одета не по-бальному и никого тут не знала, она то давала безмолвно, как во сне, кружить себя Коке Корнакову, то, как в воду опущенная, без дела слонялась кругом по залу*» (Кн. 1, ч. 3, гл. 13). Она была девушкой «из другого круга», как представляет ее нам автор, и слово «Корнаков» будет все время звучать в ее ушах вплоть до выстрела в Комаровского, который начал ухаживать за сестрой Коки. Попадает же Лара не в Комаровского, а в отца Коки — товарища прокурора Корнакова, при этом мать Коки начала кричать: «*Кока, Кокочка, ну что ты скажешь! На отца твоего... Да... Но десница Божья... Кока! Кока!*» (Кн. 1, ч. 3, гл. 14). Так и в романе «Доктор Живаго» все закручивается вокруг слова «Кока», связанного с глаголом «укокошить».

Вспомним, что в романе «Петербург» Коленька Аблеухов тоже хотел «укокошить» отца, который сочинил для своего сына песенку:

Дурачок, простачок
Коленька танцует:
Он надел колпачок —
На коне гарцует (Гл. 7, главка «План»).

Если мы посмотрим внимательнее, то в этой песенке как раз и рождается звукосочетание КОКО из суффиксов -ОК, имени *КОленька*, а также слов *КОлпачОК* и *КОнь*. Интересно, что и герб Аблеуховых, который был изображен над дверью их дома, «изображал длинноперого рыцаря в завитках роКОКО и пронизанного единорогом». Значит, Коко — отнюдь не второстепенная фигура, а одна из ключевых, которая «танцует» вместе с Коленькой Аблеуховым и задает ход всего повествования «Петербурга».

Получается, что Пастернак в романе «Доктор Живаго» сознательно или бессознательно воспроизводит линию рокового танца, связанного с Коко. Если же искать более глубокие интертекстуальные соответствия для Коки и Коко, то они обнаружатся в романе Л. Толстого «Анна Каренина», где на роковом бале, когда разгорается любовь между Анной и Вронским, танцами дирижирует «статный мужчина» по имени Егорушка *Корсунский*.

ЛИТЕРАТУРА

Белый А. Петербург. Paris, 1994.

Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. М., 2009.

Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. Серия «Забытая книга». М., 1991.

Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М., 1990.

Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1989–1992.

КАРМЕН БРОСАЕТ ВЫЗОВ — САМОЙ СЕБЕ,
или Образно-символическая организация внутренней формы танцевального высказывания*

К.И. Ташкеева
Москва

Вопрос, который волнует меня не столько даже теоретически, сколько конкретно-практически (т.е. в практике переживания произведений искусства), я бы в первом приближении обозначила так: в каком месте и в какой момент проявляется грань между образом более ли менее здоровой фантазии и художественным образом или даже образом символическим? Эта грань не может быть «тонкой», она имеет трудноуловимый, но принципиальный характер. Однако прежде, чем уточнить сам вопрос и попробовать на него ответить, я хочу обратиться к следующей теме.

Она касается внутренней формы того или иного явления человеческого языка. Проблема внутренней формы слова имеет богатую исследовательскую историю (достаточно назвать имена В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни, Г.Г. Шпета, П.А. Флоренского, В.В. Бибихина и др.). На гетерогенность внутренних форм слова, действия и образа указывает В.П. Зинченко [Зинченко, 2010]. Мне бы хотелось обозначить следующий нюанс: смысл-логос может быть *организован* ***разными*** *путями* во внутренней форме как слова, так и жеста. С некоторой условностью в качестве *принципов организации внутренней формы* можно выделить понятийность, образность и символичность.

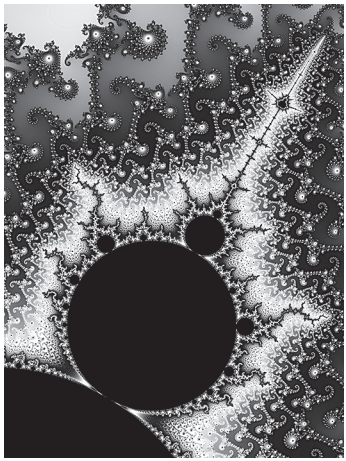
---

* Я благодарна за обсуждение этой темы своему научному руководителю А.М. Айламазьян, а также руководителям семинара по культурно-исторической психологии в г. Дубне Ю.И. Фролову, В.Б. Хозиеву и Б.Г. Мещерякову.

Так, например, определяющими особенностями понятия являются высокая степень обобщенности значения, возможность дефиниции, безличный характер. Поскольку в данном случае речь идет о научном понятии (его генезис представлен в работе Л.С. Выготского «Мышление и речь»), можно утверждать, что уровня понятия достигает только слово (или его аналог в жестовой речи глухонемых). Бытовой жест (как и житейское «понятие») в своей знаковости выйти на этот уровень обобщения не может (но и не должен; он выполняет другие функции: изобразительные, указательные и т.п.).

Движение в его самостоятельном, а не вспомогательном качестве достигает своей высоты принципиально *иным* путем — как и слово поэтическое или даже философское (так, М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорский имели основание говорить об особой категории символов: «некоторые основные философские понятия могут считаться нами символическими» [Мамардашвили, Пятигорский, 2009: 166][1]). В таком рассмотрении понятие оказывается не единственной вершиной человеческого мышления; совершенно равными ему являются образ и символ. Эрнст Кассирер утверждал, что «философия символических форм занята не исключительно и даже не в первую очередь чисто научными, точными способами *понятийного* постижения мира, но всеми направлениями *миропонимания* <…> Теория не может и не должна ограничиваться научным познанием мира, не говоря уж об одной логической вершине такого познания. Мы должны искать ее повсюду, где можем застать работу формирования, ведущую к образованию единства “смысла”» [Кассирер, 2011: 20, 22]. В качестве иллюстрации этой мысли мне хотелось бы поставить *рядом* следующие два изображения:

[1] Примерами таких философских символов, опосредующих жизнь сознания, могут быть *идея* у Платона, *воля* у Шопенгауэра, *хронотоп* у М.М. Бахтина, *сфера сознания* у Мамардашвили и Пятигорского. Эти символы не обнаруживаются «на уровне спонтанного функционирования сознания», а вырабатываются философами специально [Мамардашвили, Пятигорский, 2009: 162].



Слева: множество Мандельброта (фракталы были описаны Б. Мандельбротом в 1975 году в книге «Фрактальные объекты: форма, случайность и размерность»). В синергетике фрактальность обсуждается как принцип организации сложных самоподобных структур и протекающих в них процессов.
Справа: миниатюра из Морализованной Библии (ок. 1250). Бог не просто «измеряет мир циркулем» (мир, *художественно, визуально* «схваченный» живописцем как фрактал), он выступает как «универсальный наблюдатель» в отношении мировых объектов и событий [Мамардашвили, Пятигорский, 2009: 46]

Можно сказать, что путь, который открывается духовному формообразованию в искусстве, обладает рядом «преимуществ» (согласитесь, 725 лет — неплохой «выигрыш» в пользу человечества). Завершая эту мысль, вновь обратимся к Э. Кассиреру: этот путь есть «продолжение и подъем формирующей деятельности природы», ее завершение и зрелый плод [Кассирер, 2011: 39].

Однако вернемся к вопросу об отношении образа и символа. Если идти от противного, то сразу же можно сказать, что, в отличие от понятия, ни образ, ни тем более символ невозможно объяснить через определение типа «это значит то» (в этом случае они с неизбежностью теряют что-то самое главное). Однако проблема понятия оказывается на периферии, а не в фокусе нашей темы. Ни образ, ни символ не могут существовать в безличном пространстве, которое для них

равносильно безвоздушному. Однако, думается, приравнивать образ и символ было бы ошибкой. Поэтому одним из главных вопросов, который хотелось бы обсудить, является различение, граница между образом и символом. Попробуем обозначить ее следующим образом: если понятие в своей безличности тяготеет к полюсу объекта, то образ, несмотря на свой интенциональный характер, тяготеет к полюсу породившего его субъекта[2]; символ же (в том смысле, в каком он понимается в работах П.А. Флоренского, Ю.М. Лотмана, В. Франкла, М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорского и др.) находится вне субъект-объектной оппозиции. Онтологический статус образа и символа оказывается различным. Поэтому принципиальной представляется граница между образом как результатом деятельности воображения (в особенности фантастическим образом, замкнутым в пределах индивидуальной психики как того, кто его породил, так и того, кто его воспринял) и подлинным символом, выводящим нас в сферу бытия-сознания. Конечно, они не обязательно противостоят друг другу (такое разведение — известная условность), и в каждом конкретном художественном произведении символ может найти воплощение через образ (тогда образ приобретает особое качество). Тем не менее эту границу важно осознать, и мы попробуем обнаружить ее на одном конкретном примере.

[2] Категория образа оказывается, быть может, еще более трудной и запутанной в истории, чем категория символа. Мы сознательно опускаем такие случаи понимания образа в культуре, как образа-*окна*, образа-*свечения* у Мартина Хайдеггера («Оконная рама ограничивает открытость просвета, чтобы, придавая границу, собрать открытое, дабы вышло на волю являющееся, светящееся» [Хайдеггер, 2008: 420]) или *образа Божия* (о. Павел Флоренский говорит об этом в связи с вопросом об образе и подобии: «под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический *дар* Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т.е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице… Лик есть осуществленное в лице подобие Божие» [Флоренский, 1985: 210–211]). Мы не принимаем во внимание и такие «крайние» формы, как галлюцинаторные образы. В нашем контексте мы будем говорить об образе в очень узком смысле (см. далее).

Пример, к которому мы обратимся, — балет кубинского балетмейстера Альберто Алонсо «Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе — Р.К. Щедрина. И даже не столько сам балет, сколько два разных исполнения одного балета. В этом смысле мы можем говорить не просто о внутренней форме произведения, а о внутренней форме самого высказывания, о *трансформации* внутренней формы *в высказывании*, ее перерождении. Балетная критика может послужить нам основанием в такой работе, если понимать критику художественного произведения как *расширенный акт чтения*, который *пролагает пути искусству* (Л.С. Выготский, М.К. Мамардашвили, А.А. Пузырей). Поэтому мы будем много обращаться к различным отзывам и высказываниям (не только самих создателей и исполнителей балета, но также критиков и коллег по профессии), которые, будучи *дополнительными* друг другу, находятся пусть в заочном, но все же *диалоге*, что дает нам возможность *реконструировать* некоторую *объективную* картину событий жизни этой художественной системы (проблемам метода и методологии гуманитарного познания посвящены работы М.М. Бахтина, Л.С. Выготского, М.К. Мамардашвили, А.А. Пузырея).

Первое исполнение в выбранном нами примере — это и первая историческая исполнительница партии Кармен Майя Михайловна Плисецкая, для которой и был поставлен балет в 1967 году на сцене Большого театра. Второе — исполнение прима-балерины Мариинского театра Ульяны Вячеславовны Лопаткиной, впервые станцевавшей эту партию в 2007 году, 40 лет спустя после премьеры балета. Эти даты для нас важны, и вот почему.

Я не буду пересказывать известную историю создания этого балета в Москве, напомню только о значимости социально-исторического контекста, в котором эта история разворачивалась. А также на то, что настроения вызова и протеста против наличествующей ситуации, которые олицетворяла собой М.М. Плисецкая, в этом балете нашли свою форму в том числе и на уровне хореографического языка, в характере самих движений (антивыворотные угловатые позы — в то время, когда в советском балете господствовал

классический танец). М.М. Плисецкую можно с полным правом назвать соавтором этого балета, она создала главное — образ Кармен. Исполнитель партии Хосе, а впоследствии и хореограф-постановщик этого балета на сцене Мариинского театра В.Н. Барыкин говорил: «Стиль Кармен *в самой* Майе Михайловне». Так или иначе, это отмечается и во множестве статей, посвященных исполнению М.М. Плисецкой ее «коронной» партии. Попробуем понять, *что именно* создала Майя Михайловна.

Об образах фантазии можно прочитать, что они представляют собой нечто, «созданное сознанием и волей человека и необходимое как для обоснования самоидентификации… так и для выражения некоторых сторон человеческой природы» [Шапинская, 2010: 65]. В определенном смысле *художественной самоидентификацией* М.М. Плисецкой стала ее Кармен: «Схожа моя "сопротивленная" жизнь с вольнолюбивой героиней Мериме» [Плисецкая, 2008: 75–76]. Подтверждение тому находим и у коллеги М.М. Плисецкой В. Лагунова: «"Кармен" в каком-то смысле — символический для Плисецкой балет. Конфликт с властью (воплощенный в балете в образе коррехидора) у Майи был всю жизнь. В этот балет она вложила свою тоску по свободе…» [Кармен-сюита, 2005: 5]. Однако возникает вопрос — почему эта самоидентификация оказывается именно *художественной*?

«Всякое чувство, всякая эмоция стремится воплотиться в известные образы, соответствующие этому чувству... Образы фантазии и дают внутренний язык для нашего чувства. Это чувство подбирает отдельные элементы действительности и комбинирует их» таким образом, что воображение кристаллизуется и становится вещью, «начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи» [Выготский, 1991: 13, 16]. Следуя за балетным критиком В.М. Гаевским, можно сказать, что таким чувством, или, вернее, силой, воплощенной в образе Кармен М.М. Плисецкой, стало *дуэнде* [Гаевский, 2008: 321]. Что стоит за этим испанским словом, разыгранным в корриде на главной российской сцене? «Почти революция, свержение устоев, вызов традиции, высвобождение от оков условностей... И много чего еще» [Плисец-

кая, 2008: 76], в том числе — азартная любовь к авантюрам, страстный интерес к жизни, вера в себя [Гаевский, 1981: 238]. Эта революция и эта страстность получили свое пластическое воплощение в нарушении классических канонов движения: первая же поза, в которой предстает перед нами Плисецкая-Кармен, провозглашает «бунт против вертикали» — против классической строгости, выверенной правильности движений. Шаг с пятки на балетной сцене — действительно смелый шаг, воспринимаемый как уверенное заявление о себе (не просто *Я есть*, а *Я такова!*).

М.М. Плисецкая дала Кармен плоть и кровь, поэтому не вызывают удивления отождествления вроде «Плисецкая — это Кармен. Кармен — это Плисецкая» [Малыхин, 2005]. У нас есть основания утверждать, что у нее, у *героини балета*, есть свой *нрав* — она своенравна, свой *темперамент*, свой *характер*, и это не будет психологическим враньем; можем даже написать ее *психологический портрет*[3], и это не окажется слишком большой вульгаризацией. Быть может, именно в этом состоит основная трудность для всех последующих исполнительниц этой партии[4]: чтобы исполнить ее *так же* ярко, как когда-то Майя Михайловна, надо обладать столь же яркими чертами индивидуальности[5]. Возможность ее исполнения открыта другим по той простой причине, что образ Кармен — это некое *обобщение*, воплощенное в хореографии *по законам художественной выразительности, художествен-*

[3] Так, в комментариях к интерпретации М.М. Плисецкой можно прочитать, что «главное в образе Кармен — страсть, женственность и эмоции» [Тарасов, 2007].

[4] Коллега М.М. Плисецкой, выдающаяся балерина Л.И. Семеняка по случаю возобновления балета на сцене Большого театра сказала об этом так: «В момент премьеры всем было ясно, что другой Кармен, кроме Плисецкой, просто не должно быть. Так дерзко рассказать о любви и свободе могла только Майя» [Кармен-сюита, 2005: 5].

[5] Первой российской балериной, исполнившей после М.М. Плисецкой партию Кармен (что наверняка потребовало определенной смелости), стала Илзе Марисовна Лиепа, обладающая своим, как можно было бы сказать, «пластическим почерком» и тем, что нередко называют харизмой. Можно предположить, что после нее другим исполнительницам было уже немного легче обращаться к этой партии.

ной формы (этой теме посвящены работы Л.С. Выготского и С.М. Эйзенштейна о психологии искусства, М.К. Мамардашвили — об обязательности формы). Именно поэтому Кармен — это тот «художественный фантастический образ», который совершенно *реален* и потому переживается нами по-настоящему серьезно и глубоко [Выготский, 1991: 15].

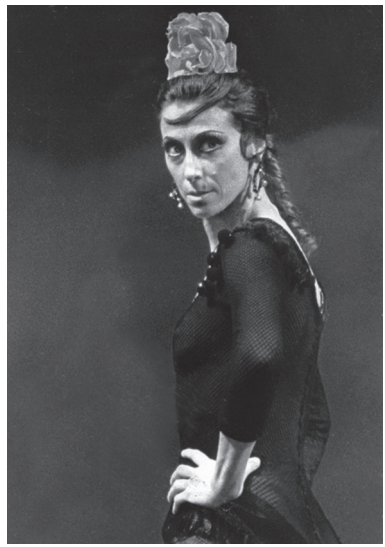
В отечественной психологии существует традиция понимания искусства как одного из «самых могучих источников формирования и изменения смысловых образований личности» [Асмолов и др., 2003: 125]. Попробуем приподнять завесу над тем, что же представляет собой «смысловое ядро» цыганки Кармен в исполнении М.М. Плисецкой. Обратимся сначала к тому, как видится образ героини самому Альберто Алонсо: «Кармен хочет взять от жизни все, что в ней есть. Если условием ее является игра со смертью, она принимает и это. Поэтому жизнь Кармен представляется мне как бы ареной, где она ведет каждодневную борьбу за свою свободу со всеми, кто посягает на нее» [Кармен-сюита, 2005: 2]. В одном из интервью Майя Михайловна откровенно называет вещи своими именами: «Не просто она так стоит, потому что она хочет так встать, красиво ногу показать. Нет. В этом есть *агрессия*. Она агрессивно смотрит на весь мир. В этой позе, в этой *агрессии* есть *ее характер*. Это выстрел, пистолет, это ружье. Это выстрел, это она ружье держит, а не ногу. А когда туда <указывает вверх> — стреляет в небо» [Д/ф «Стихия по имени Майя», 2005]. Вот, оказывается, в чем суть и соль. Это не классический гран батман *(grand battement — франц.)*, а резкий мах, бросок вверх, который *пластически* роднит Кармен Плисецкой со свободным танцем или танцем-модерн.

Эта суть раскрывается во взаимодействии с мужскими персонажами балета — Хосе и Тореро. «Хосе и Тореро — они разные... Хосе ей подчинился, а Тореро неизвестный. Она его прощупывает — ножкой, как он прореагирует. Это диалог ногами, глазами, корпусом, — разговор. Я больше, чем последующие Кармен, испытывала их обоих… Я хотела испытать, как он даже выдерживает мой взгляд, поэтому я сидела в одной позе, она стала очень известной» [там же]. Именно это отмечает и В.М. Гаевский: «Героиня Плисецкой — жен-

щина, которая ищет равного себе по таланту, силе страстей и воле к свободе» [Гаевский, 1981: 240]. Мы подошли к месту, в котором ракурсы видения балерины и художественного критика смыкаются, совпадают, благодаря чему можно говорить о некоторой объективности в оценке того, что было исполнено. Плисецкая не делала ее «коварной женщиной», — и в этом ее художественное достоинство, — потому что «это тоже скучно» [Д/ф «Стихия по имени Майя», 2005]; она танцевала то, что «могла танцевать только она, — *презрение к бывшим героям*» [Гаевский, 1981: 240]: «Я все время немножко *с юмором*, немножко *издевалась* над всеми. А это *еще более обидно*. Я издевалась и была веселая. Иногда просто очень по-хулигански» [Д/ф «Стихия по имени Майя», 2005]. Изломанное, вывернутое по отношению к вертикали движение, направленное вовне: если это вызов, то это всегда вызов, брошенный *другим*. И здесь намечается еще один смысловой переход: «Все время немножко издевательство, *все время игра* — с людьми и *с жизнью*, конечно. И она *знала, что на это идет*» [там же], — а для того, чтобы его зафиксировать,

Кармен — М.М. Плисецкая, Хосе — Н.Б. Фадеечев.
Фотография предоставлена Музеем Большого театра

мы снова обратимся к создателю балета Альберто Алонсо: «Судьба Кармен, как судьба тореро и быка, всегда *на грани* жизни и смерти. Не случайно действие балета происходит на цирковой арене и в нем появился персонифицированный *образ рока*» [Кармен-сюита, 2005: 2]. Вопрос о смерти и судьбе решается героиней М.М. Плисецкой на цирковой арене: это — пространство ее Кармен, чей жанр — коррида, смертельная ***игра***, и потому «*носителем*» ***силы*** выступает *рок* — Кармен ничего не остается, как только идти по пути рока и подчиниться ему.



М.М. Плисецкая в роли Кармен (фото Г.Ф. Соловьева). *Фотография предоставлена Музеем Большого театра*

После такого яркого, как будто *прорезанного* во времени и пространстве исполнения Кармен с необходимостью встает вопрос: а возможно ли станцевать ее с равной *по силе* убедительностью, но *иначе*? Думаю, долгое время этот вопрос оставался без ответа. Однако с тех пор, как балерина Ульяна Лопаткина решила включить эту партию в свой репертуар, можно уверенно сказать: *иная* Кармен *возможна*. При этом очень важно то, что «буквально не изменено ничего — ни в наборе хореографических движений (они воспроизведены с дотошной пунктуальностью), ни в развитии фабулы (все события следуют в заданном порядке). Но героиня не та, что в оригинале — у Алонсо, Бизе, Мериме. У Плисецкой. Общее, пожалуй, лишь *сила* личности» [Губская, 2010]. Какой же *природы* должно быть это *другое* исполнение?

К сожалению, в числе тех рецензий, что мне удалось найти, не так много интересных в содержательном отношении замечаний. Большинство из них сводится к тому, что Кармен У.В. Лопаткиной — это что-то совсем другое, если не

вовсе «*не то*» [Тарасов, 2007], т.е. «не та Кармен», а вернее было бы сказать — не Кармен М.М. Плисецкой[6]. Мощь исполнения Майи Михайловны не дает увидеть сразу *силу* исполнения У.В. Лопаткиной. А ведь можно было бы сказать, что У.В. Лопаткина совершила какое-то сложнейшее, почти математическое *преобразование* в отношении *образа* Кармен — она *трансформирует*, *превращает* его в *символ*. Указание на саму возможность такого преобразования, которое может нам помочь понять его природу, мы находим у С.С. Аверинцева и М.М. Бахтина: «*Переход образа в символ* придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу» [Бахтин, 1979: 361][7]; «*Переходя в символ, образ* становится «*прозрачным*»; смысл «*просвечивает*» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев, 2001: 155] (курсив в цитатах мой. — *К.Т.*). Характерно, что сама Ульяна Лопаткина интуитивно точно дает название тому, что она делает, используя то же самое *слово*, что С.С. Аверинцев: «Именно эта версия “Кармен”, хореографическая версия, для меня наиболее близ-

[6] «Дерзкой страсти и обнаженных эмоций в Лопаткиной-балерине никто не угадывал, а ведь казалось, что без них испанской табачницы быть просто не может. Какова “настоящая” Кармен, мир узнал еще в 67-м… С той поры клокочущая страсть и вызывающая женственность считались такими же неоспоримыми составляющими образа Кармен, как символ вызова — красный цветок в волосах» [БЛОКнот, 2010].

[7] И далее: «Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает. <…> В отличие от мифа здесь <в символе> есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом» [Бахтин, 1979: 361]. Ср.: «Если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [Аверинцев, 2001: 155]. Или о том же — у Виктора Франкла: «Если интенция не идет дальше видимого символа, то она не достигает незримой трансцендентальности. Таким образом, символ всегда пребывает в неопределенности: он всегда нечто меньшее, чем та вещь, которую он символизирует, но при этом больше, чем просто ее образ. Реальный символ является символом некоей высшей реальности. Если бы он был просто образом, то он не мог бы обладать той же степенью реальности, что и сам символизируемый предмет» [Франкл, 1990: 128].

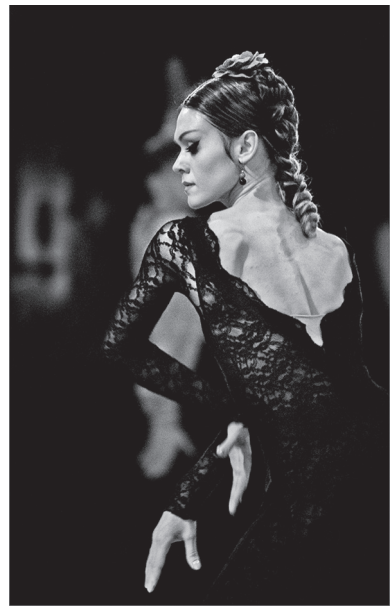
ка именно своей символичностью. Многие, может быть, скажут, что эта хореография несколько *проста*, но для меня она *этим и прозрачна*» [Интервью У.В. Лопаткиной, 2010]. На эту же «*прозрачность*» символа указывает и Ю.М. Лотман: «Содержание, значение символа не условно соединено с его образным выражением (как это имеет место в аллегории), а *просвечивает, сквозит в нем*» [Лотман, 2010: 111]. Энергия смыслового жеста собирается формой в музыке и движении, поэтому оказывается возможным тот ход, который совершила У. Лопаткина: «И вот эта символичность <самой хореографии> дает свободу интерпретации внутренней: поскольку музыка задает для меня вот эту интонацию движения, то не так сложно оказалось найти некие символы лично для меня — стремительности, свободы, ощущения ветра в лицо» [Интервью У.В. Лопаткиной, 2010].

Однако, прежде чем говорить о том, что такое есть эта *другая* Кармен, отметим еще раз те объективные условия, в которых должна была работать над своей партией Лопаткина-исполнительница, — профессиональную и художественную невозможность не принимать во внимание предыдущие исторические исполнения, — и те задачи, которые она перед собой поставила: «Что для меня было вызовом в этой партии в итоге — как *найти* такую *пластику*, как найти характер для себя вот этой героини, чтобы это не стало искусственным, чтобы я не выглядела фальшиво изображающей кого-то» [БЛОКнот, 2010], «напомнить об этом спектакле первой исполнительнице, и убедить ее, напомнить о том времени, когда она сама была Кармен, и *быть ей интересной как зрителю* — вот, наверное, это очень непросто. Потому что Майя Михайловна знает каждый шаг, она помнит каждый жест, потому что она над этим работала с хореографом. И, естественно, все последующие выходы на сцену — это уже новые интерпретации того, что было создано» [Интервью У.В. Лопаткиной, 2010]. Пластическое решение этой новой интерпретации оказалось парадоксальным: в хореографию, задуманную изначально как взрыв, отказ от классических канонов движения, У.В. Лопаткина *возвращает вертикаль* и вместе с ней — благородство движений и достоинство исполнения. Возникает правомер-

ный вопрос: не разрушает ли такая трактовка спектакль в целом? К нему мы вернемся.

Рельефнее всего отличие этой интерпретации проступает, опять же, в сценах, выявляющих взаимодействие с Тореро и Хосе. Сама У.В. Лопаткина говорит об этом так: «*Это не буквально* процесс завлечения мужчины в сети женского обаяния или привлекательности, — *это не так примитивно*. Это скорее вызов» [БЛОКнот, 2010]. Движения стремительны и сдержанны, «заряжены» и лаконичны. «Кармен Альберто Алонсо на музыку Бизе-Щедрина — все-таки это некий символ женственности, и смелости, и вызова» [там же]. Этот символ рождается из парадокса: страстная хореография, исполняемая сдержанно и едва ли не отрешенно. И. Губская точно «считывает» это («Хабанера — не эротический соблазн») и формулирует еще одно важное отличие: «В Кармен Лопаткиной *нет* безоглядного следования своим хотениям, искреннего *цинизма*, нежелания искать повода и обоснования своим поступкам. ***Нет игры*** с любовью и в любовь» [Губская, 2010]. Это принципиально. Из всех этих «нет» образуется прямо-таки гамлетовская черта — у Кармен У.В. Лопаткиной *нет характера*[8] (Л.С. Выготский). Это значит: ее определяет «*символическая, а не психологическая* мотивация действий и событий. Чем отличается символическая мотивация от психологической? *Другим качеством причин.* Это не “ближайшие причины”, которые легче всего предположить и из которых все якобы механически следует, а причины другого, непредвиденного обыденным сознанием яруса. <…> Момент явления великого — равно в человеческой действительности или творчестве — Гете описывает как “совпадение необходимого и невозможного” или же как “схождение необходимости и (личной) воли”» [Седакова, 2010: 569-570; курсив мой. — *К.Т.*].

[8] Это превращает балет в трагедию Хосе (при достаточной чуткости исполнителя, как в случае партнера У. Лопаткиной на Мариинской сцене Д. Корсунцева): его герой — «живой человек» со своими чаяниями и метаниями — заведомо обречен в этой встрече с героиней, которую даже трудно назвать *женщиной* — настолько мало в ней *человеческих черт*.



У.В. Лопаткина в роли Кармен.
© Фотография Марка Олича

Поэтому *игры* здесь просто не может быть: Кармен Лопаткиной танцует «не о любви, но о Смерти <…> Это не крылья пташки, а мгла смерти»[9] [Губская, 2010]. Не Рок ведет ее на цирковую арену, она *сама* входит в пространство этих событий: Кармен принимает на себя смысловую доминанту этого образа[10], и персонаж Рока-Быка превращается в аллегорию или же — в хореографически проявленную *тень* героини Кармен, ее «двойник». Даже сюжет начинает играть едва ли не подчиненную роль. Характер исполнения, как будто идущий вразрез с самой хореографией, не разрушает спектакль, — напротив, рождает новое целое: сцена превращается в пространство действия *силы*[11].

[9] На тот же самый смысловой нюанс указывает музыковед М.С. Казиник, говоря об арии Кармен «Хабанера» в опере Ж. Бизе, отсылающей нас к легенде цыганского народа о вольной птичьей стае и кровавом пере той птицы, что пожертвовала собой ради свободы своих собратьев. Традиционный русский перевод этой арии «У любви, как у пташки крылья…» неверен в смысловом отношении: L'amour est un *oiseau rebelle* — Любовь — *повстанческая птица* [Казиник, 2010].

[10] Интересно, что в репертуаре балерины есть партия, *ближайшая* в смысловом отношении к такой Кармен как воплощение некой внеличностной, внечеловеческой силы, — это роль Смерти в балете Р. Пети «Юноша и Смерть» на музыку И.С. Баха по либретто Ж. Кокто.

[11] То, что в духовном мире открывает себя как мысль, а в телесном проявляется как движение, Гете охватил понятием *сила* (по [Седакова, 2010: 628–629]). В том же смысле «Пастернак говорит о том, что все великие любовные сюжеты мировой поэзии (Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта) имеют своей темой *не страсть, а силу*» ([там же: 570; курсив мой. — *К.Т.*].

«Символ… есть деятельность силы», — пишет О.А. Седакова, — силы, не поддающейся понятийному определению [Седакова, 2010: 643]. Мы не можем «растворить в понятиях» эту Кармен, можем только в какой-то мере раскрыть и прокомментировать смысл ее образа-символа с помощью другого, изоморфного образа или символа, — т.е. путем углубления его смысла через расширение далекого контекста [Бахтин, 1979: 362]. Если таким «далеким контекстом» для Кармен М.М. Плисецкой была испанская коррида — смертельная *игра*-поединок с быком, исход которой определяет *судьба-случай*, то Кармен У.В. Лопаткиной уводит нас на три с половиной тысячелетия назад — на Древний Крит. Дуга смысла — «крутая, неожиданная и открывающая темную бездну» [Бибихин, 2008: 41] — перебрасывает нас в сферу мировых событий, возобновляемых жизнью сознания вне времени, как тождество (Мамардашвили, Пятигорский). Тавромахия — танец-*ритуал* со священными быками[12], в котором совершается воля богов. Мы не знаем, не можем знать, что это за ритуал, — смысл таинства от нас сокрыт. Но именно это качество — *ритуальность* танца лопаткинской Кармен — придает ему значительность неразгаданной тайны[13]. Персонаж Рока-Быка перестает быть олицетворением неко-

[12] Интересно, что выдающийся историк танца Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок настаивает на том, что это был именно *танец*, а не простая акробатика [Блок, 1987: 43, 65, 69].

[13] Надо сказать, что в репертуаре самой Майи Михайловны есть партия, близкая в смысловом отношении к *такой* интерпретации Кармен (интерпретации, как мы убедились, отличной от ее собственной), — партия, возрождающая «утраченную связь между танцем и гаданием» [Гаевский, 1981: 243], в балете М. Бежара «Болеро» на музыку М. Равеля. Болеро Плисецкой и Кармен Лопаткиной роднит одновременная резкость и сдержанность, «концентрированность» исполнения (как в мимике, так и в движениях). Сама М.М. Плисецкая так отзывалась об этой роли: «Болеро мне нравилось, потому что я думала, что это что-то… не средневековое, что это древнее, две, три тысячи, может быть, лет назад. Я когда увидела — совершенно заболела этим номером, в жизни этого больше не было». И, по ее собственному признанию, выше награды за исполнение ею этого балета быть не могло, когда после просмотра академик П.Л. Капица сказал: «В Средние века Вас бы сожгли» [Д/ф «Стихия по имени Майя», 2005].

Фреска дворца в Кноссе на о. Крит,
1500–1450 гг. до н.э. Гераклион, Музей

ей враждебной силы, действующей с неизбежностью, — он становится таким же участником ритуального действа, как и сама Кармен.

Дорогой внутренней формы У.В. Лопаткиной удалось пройти и провести нас к таким «узлам смысла», сокрытым в хореографии этого спектакля, которые могли быть не видны самому балетмейстеру А. Алонсо. Этот хореографический сплав поединка и ритуала со смертью оказался схвачен обручами такого прадревнего смысла, который, по слову В.В. Бибихина, «темен, загадочен, как сон», который «не человеку даже, а человечеству *приснился*» [Бибихин, 2008: 51]. Бесконечность символических смыслов [Бахтин, 1979], неведомо как хранящая себя, такова, что даже *понять* ее нет возможности, — она только «угадывается как туманная громада» [Бибихин, 2008: 45].

Итак, благодаря этому примеру мы увидели, как символ может существовать в *теле* образа. В завершение попробуем «закрепить» это различение, заземлив его на психологическую почву*. Образ «от воображения» оказывается тем своеобразным руслом, в котором может протекать развитие индивидуальности, культивация «Я» (самоактуализация, самореализация и т.п.), и он может быть выстроен по законам

* Я благодарна Н.М. Плескач за важный для меня разговор об этой теме.

художественной формы. Но дело в том, что сама *форма* содержит в себе *другую* возможность для личности — путь децентрации, отказа (и освобождения) от собственного Эго ради чего-то гораздо более значительного, более сильного, чем «Я», «самопожертвование и самоотречение в самом широком и буквальном смысле — отречение от самое себя во имя растворения в более высокой реальности (рок) и, в конечном итоге, обретение этой реальности взамен себя» [Плескач, 2012]. Отказ от себя как *возможность прорыва в символ* [там же] или, вернее, *через* символ, *посредством* символа *отсюда — туда*, в сферу действительности жизни сознания [Мамардашвили, Пятигорский, 2009].

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Символ // София-Логос. Словарь. 2-е изд., испр. Киев, 2001.

Асмолов А.Г., Братусь Б.С., Зейгарник Б.В., Петровский В.А., Субботский Е.В., Хараш А.У., Цветкова Л.С. Некоторые перспективы исследования смысловых образований личности // Психология личности: Сборник статей. М., 2003.

Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бибихин В.В. Внутренняя форма слова. СПб., 2008.

Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987.

Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психол. очерк: Кн. для учителя. М., 1991.

Гаевский В.М. Дивертисмент: судьбы классического балета. М., 1981.

Гаевский В.М. Хореографические портреты. М., 2008.

Губская И. Кармен с бриллиантами. Мариинский балет представил бенефис своей примы Ульяны Лопаткиной. Независимая газета, 2010. http://www.ng.ru/culture/2010-06-30/11_carmen.html

Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М., 2010.

Кармен-сюита. Буклет к спектаклю (ГАБТ). М., 2005.

Кассирер Э. Философия символических форм. Т. III: Феноменология познания / Пер. с нем. А.М. Руткевича. М., 2011.

Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин, 2010.

Малыхин М. Игра в карты с Кармен // Российская газета, 2005. № 3930. http://www.rg.ru/2005/11/21/karmen.html

Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке). М., 2009.

Плескач Н.М. Об образе-образе и образе-символе. Из личной переписки, 2012.

Плисецкая М.М. Тринадцать лет спустя: Сердитые заметки в тринадцати главах. М., 2008.

Седакова О.С. Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго» // Седакова О.С. Четыре тома. Т. IV. Moralia. М., 2010.

Тарасов Б. Ульяна Лопаткина станцевала Кармен. Плисецкая может спать спокойно // Независимая газета, 2007. http://www.ng.ru/saturday/2007-06-22/16_lopatkina.html

Свящ. Павел Флоренский. Иконостас // Свящ. Павел Флоренский. Собрание сочинений. Т. I. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, 1985.

Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.

Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. . Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008.

Шапинская Е.Н. Фантазийный Другой в вербальных и визуальных текстах культуры // Искусство как творчество социальности и проблемы социокультурной реабилитации: Сборник статей по материалам научно-практической конференции с международным участием. М., 2010.

ВИДЕОСЮЖЕТЫ И РАДИОПРОГРАММЫ

БЛОКнот. Музыкальный еженедельник (ведущая Е. Шапчиц, сюжет О. Кузнецовой), 2010.

Д/ф «Стихия по имени Майя», реж. Н. Тихонов. ФГУ «Государственный академический Большой театр России» по заказу ГТРК «Культура», 2005.

Казиник М.С. Тайные знаки оперы. «Кармен» // М.С. Казиник. Музыка, которая вернулась (авторская программа на радио «Орфей», выпуск 06.01.2010). http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue1444/

Интервью У.В. Лопаткиной в видеосюжете, посвященном премьере «Кармен-сюиты» на сцене Мариинского театра. СПб., 2010. http://mariinsky.tv/n/253

О МЕХАНИЗМАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ: ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

А.М. Айламазьян
Москва

Когда-то освободившись от подчинения ритму движения, потом — ритму поэтическому, музыка в ее развитых классических формах выработала собственный язык, внутренне и исторически связанный с исходными ритмическими формами, но интонационно уже независимый от них. Вновь соединяя движение с музыкой классической, уже сформированной как самостоятельное искусство, выработавшее свой собственный язык, мы должны ответить на вопрос как о правомерности такого соединения, так и о его цели. Мы остановимся, прежде всего, на психолого-педагогических целях такого соединения музыки и движения в методе музыкального движения, а также тех познавательных, исследовательских возможностях, которые открываются в рамках педагогического эксперимента и практики. Предметом нашего исследования станет проблема музыкального переживания, на которое мы посмотрим сквозь призму опыта его организации в методе музыкального движения.

Уникальность практики музыкального движения состоит в том, что она дает нам «развертку» музыкального восприятия и переживания во внешне выраженном движении. Таким образом, можно наблюдать как за самим процессом музыкального переживания, так и за его становлением, изменением во времени. Можно также реконструировать механизмы музыкального переживания, анализируя ставшие музыкально-двигательные формы. Дополнительным источником информации служат рассказы о своих переживаниях участников занятий и репетиций.

В практике музыкального движения (в дальнейшем МД) используются двоякого рода ситуации: 1) ситуации, в которых занимающимся задается примерная музыкально-двигательная

форма, которую им предлагается самостоятельно воссоздать после показа; 2) ситуации полностью самостоятельного ответа на музыку; самостоятельный ответ может перерасти в отдельную работу по созданию музыкально-двигательной формы.

Как в том, так и в другом случае движение выступает способом восприятия музыки и позволяет исследователю реконструировать процессы переживания и понимания музыкального произведения конкретными участниками. В ситуациях первого типа можно увидеть, способен ли участник «взять» предложенную форму как целое, что он «слышит» и что «не слышит», не воспринимает в музыке. В ситуациях второго типа наиболее ярко проявляется способность к самостоятельному ответу (музыкально-двигательной импровизации), видны этапы работы над музыкально-двигательной формой, видны ее изменения и трансформации, соответствующие изменениям и трансформациям восприятия и понимания, переживания музыкального произведения данным человеком.

Накопленные в практике МД факты и наблюдения, а также анализ процесса создания музыкально-двигательной формы позволяют утверждать, что процесс музыкального переживания представляет собой сложную деятельность по распредмечиванию музыкальных смыслов и трансформации личных переживаний в музыкальные. Для ее реализации требуется совокупность базовых психологических способностей и их сложное системное перестроение.

1) В основе этой деятельности лежит способность к схватыванию выразительной, экспрессивной стороны голоса, в дальнейшем — выразительной стороны звука музыкального инструмента.

Способность к схватыванию интонации может быть отнесена к базовым способностям человека, которые начинают формироваться с самого раннего возраста. Трудно преувеличить значение голоса матери в жизни ребенка, так как, прежде всего, ребенок учится понимать выразительность голоса в общении со своей матерью. Восприятие интонационной стороны речи предшествует формированию знаковой функции речи (на что указывает ряд авторов — см., например: [Исенина, 1986; Развитие восприятия, 1966; Стерн, 2001]) и лежит в

основе эмоционального развития ребенка, регулирует общение и отношения ребенка с другими людьми. Нарушения в развитии ***интонационного*** или ***эмоционального слуха***, его недостаточность или «извращенность» приводят к серьезным дефектам в структуре личности и ее отношений, что в дальнейшем может проявляться как целый комплекс личностных расстройств и феноменов дезадаптации.

Сила метода МД состоит в том, что с его помощью удается растормозить, активизировать и развить способность человека воспринимать интонационную выразительность голоса и неотделимую от нее способность сопереживать, эмоционально подключаться и откликаться на состояния другого человека, в том числе выраженные музыкальными средствами. Интонационный слух в практике МД пробуждается за счет двойного действия: музыки и движения. Музыка воздействует эмоционально, движение амплифицирует воздействие музыки, растормаживает эмоциональный ответ, снимает телесные зажимы и блокады эмоциональных реакций. Поначалу простые, элементарные музыкальные интонации, подкрепленные движением всего тела, как бы «синтонированные» телесно, возвращают к тому первичному единству эмоционального и двигательного процесса, которое мы наблюдаем на ранних стадиях развития человека (как в онтогенезе, так и в истории).

Одним из доказательств существования отдельной способности к восприятию и схватыванию интонации (эмоциональной выразительности музыки) могут служить случаи отсутствия этой способности (отсутствие интонационного слуха) при наличии, например, звуковысотного слуха (вплоть до абсолютного), прекрасной музыкальной памяти и других способностей, которые считаются необходимыми для осуществления профессиональной музыкальной деятельности. Такие случаи не редкость и в нашей практике. Особенно поражают те из них, которые касаются людей с хорошей музыкальной подготовкой, учащихся музыкальных заведений и профессиональных музыкантов. Недостаточность эмоционального слуха, даже при наличии знания теории музыки, проявляет себя ярко на занятиях МД: такие люди не могут повторить предложенную музыкально-двигательную форму, если не удается ее формально разложить и «просчитать», не понимают

ее эмоционального содержания. В заданиях, где смысловой акцент трудно однозначно соотнести с каким-либо звуком или долей, где требуется почувствовать постепенное, непрерывное развитие или, наоборот, где присутствует быстрое переключение, резкая смена настроения и движения, они не справляются с задачей. Нетрудно заметить и трудности, которые возникают у них при взаимодействии с другими людьми: сложность «подстройки», уход от контакта, его неточность, негибкая позиция при взаимодействии.

Так как переживание музыки имеет в данной практике двигательную форму выражения, то можно предположить, что двигательные ограничения не позволяют быть точными и в музыке. Однако это не так. Предлагается естественный репертуар движений, выполнять которые можно соразмерно своим возможностям. То, что причина не в двигательных возможностях (или, по крайней мере, не только в них и преимущественно не в них), показывает и тот факт, что танцоры (люди со специальной танцевальной подготовкой) сталкиваются не с меньшими, а часто и с большими трудностями.

Таким образом, способность воспринимать и откликаться на выразительность голоса и инструментального звука как голоса лежит в основе музыкального восприятия и без нее переживание музыки рискует стать формальным, отстраненным или излишне интеллектуалистичным. Понимая связь интонационного слуха с восприятием живого голоса человека, мы придаем большое значение, особенно на ранних и первых этапах работы с детьми и взрослыми, пению и движению с пением. Ведь качество выразительности принадлежит только живому, и неживые посредники в общении — его медиаторы и инструменты — приобретают экспрессивное значение лишь в руках посланника-художника. Воспринять выраженное в голосе отношение и настроение, ответить на него, сонастроиться и откликнуться сочувствием и действием, пониманием и озабоченностью — это та способность, которая далее позволит расслышать и откликнуться и на инструментально-музыкальные интонации, почувствовать тембр и окрашенность звука и звуковых сочетаний.

2) Механизмы музыкального переживания далее раскрываются в связи с анализом музыкально-двигательных форм и

тех *сложных отношений*, которые мы обнаруживаем *между музыкальной тканью и качеством и структурой движения*.

Первое, что открывается, — неоднозначный характер отношений между движением и музыкальным текстом, он трудно поддается формальному анализу и чисто рациональному описанию. Более привычное понимание этих отношений состоит в том, что между музыкой и движением устанавливается ритмическое соответствие, осуществляется связь через ритм. Не этот ли подход прежде всего реализуется в танцах, где количество шагов соответствует размеру и ритму музыкального сопровождения! Ритмика как специальная дисциплина музыкального образования возвела это отношение в принцип. Задача ритмики сводится к воспитанию чувства длительности, она учит подчинять движения определенному размеру и ритму. Акцент может быть нерегулярным, сдвинутым по отношению к метрической структуре, но он ясно задан музыкальным текстом.

Иначе и много сложнее складываются отношения между музыкой и движением в МД, которое изначально ставит своей задачей выявление музыкальных переживаний в движениях тела, а значит, уходит от жесткой дидактики в преподавании. «Интонационная музыка требует от создающего и воспринимающего ее слуха непрестанной активности. Функции же, затверженные рассудком, требуют от слуха лишь пассивного "счета" аккордов, механического их сопоставления и размещения. Интонировать их нет надобности. Все дано, все исчислено» [Асафьев, 1971: 245].

Музыкально-двигательная форма представляет собой не формальное отражение, а, скорее, интерпретацию музыкального произведения, активное выявление его интонационных характеристик, смысловых переходов и динамического развития. «Мелодия, ритм, гармония составляют музыкальную ткань. Нормально слух воспринимает эту ткань в совокупности элементов — как движение, образуемое голосоведением и дисциплинируемое ритмом. <…> Интонационный, а не абстрактно-рассудочный процесс *голосоведения*: метод, в котором полифония, гармония, мелос, ритм составляют единство» [там же: 247]. Ведущее значение мелодии и ее пропевания телом, ее воплощения в движении подчеркивается

в практике МД. Также неоднократно упоминается принцип целостности в восприятии музыкального произведения [Руднева, Фиш, 1972]. Отношения между музыкальным текстом и «выражающим» движением становятся лишенными однозначности и прозрачности. Благодаря этому музыкальный текст открывается как многоуровневая система музыкальных и интонационных смыслов, часто парадоксальных несоответствий и разнонаправленных эмоциональных оценок и переживаний. Углубление интерпретации приводит к выявлению все новых интонационных оттенков и смысловых поворотов в музыкальном произведении.

Проблеме связи музыки и «выражающего» ее движения посвящены и специальные исследования С.Д. Рудневой и Г.А. Ильиной [Ильина, 1961; Ильина, Руднева, 1971]. Однако дальнейшего развития тема не получила. Вопрос, который задавали авторы, звучал так: совпадает ли «ответное» движение с временной структурой музыкального произведения, как происходит синхронизация движений с музыкой? как связано движение с внешней звуковой фактурой музыкального произведения? На конкретных примерах авторами показано, что в процессе выработки двигательного приспособления происходит трансформация звуковой ткани музыки: «Не все, что слышится, имеет равное значение для выявления смысла звучания» [Ильина, Руднева, 1971: 69]. Авторы приходят к следующим выводам: «В итоге исследований по изучению движений тела — выражаемого ими смысла в соответствии с экспрессией музыки, вызывающей эти движения, — было установлено много новых фактов, из которых было видно, что в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Стало окончательно ясным, что трансформации подвергается не только временной ритмический рисунок мелодии, но и вся структура мелодии — направление ее движения, метрическая организация и т.п.» [там же: 68]. Анализируя музыкально-двигательную форму на Вальс Ф. Шуберта (Op. 9a, 12), авторы подчеркивают, что «движение сформировалось как наиболее *удобное* приспособление тела, помогающее переживанию и раскрывающее в этом произведении музыкальный образ. <...> Уже на этом

небольшом отрывке видно, что двигательное приспособление не соответствует контуру мелодии, не воспроизводит внешнюю звуковую фактуру. Это движение является результатом "сбалансирования" всех действующих здесь средств выражения и в таком виде воспроизводит динамическую связь звуков этой музыки» [там же: 69]. По мнению исследователей, в основе этого организованного слышания лежало восприятие ладовых соотношений и взаимодействий, скрытых в фактуре музыкального произведения и характеризующих тонус и внутреннюю устремленность звучания: «Двигательное приспособление оказалось связанным со специфической *организацией* процесса слышания; оно отражало особенности ладовой структуры данной мелодии, производило отбор важных по смыслу звуков и усиливало эмоциональный эффект восприятия этих звуков» [там же: 70].

Первый вывод, следующий из данных фактов, полученных в практике МД, состоит в том, что *прямых связей* между теми или иными средствами музыкальной выразительности и их эмоциональным значением, эмоциональным переживанием *не существует*, и второй вывод, не менее важный, касается *активной природы музыкального восприятия*, видоизменяющего, преобразующего звуковую ткань музыкального произведения, как бы извлекающего из него тот или иной музыкальный образ, музыкальный смысл и музыкальную интонацию. Музыкальная интонация далеко *не всегда лежит на поверхности*, до нее нужно подчас «докопаться».

Наши выводы вполне соответствуют и результатам ряда семиотических и музыковедческих исследований, в которых показывается, что музыка не может рассматриваться как язык, предполагающий некоторую фиксированную систему значений: «Музыкальные произведения не выделяют таких единиц-знаков, которые вне контекста, как слова естественного языка, сохраняют устоявшееся единство означающего-означаемого» [Бонфельд, 2006: 17]. Скорее музыка соотносима с живой речью, каждый раз заново порождающей значение и смысл своих элементов — единиц. На интонационно-смысловое постижение музыки указывал и Б. Асафьев: «Самое трудное, но и самое высшее, чего надо достичь в этой работе

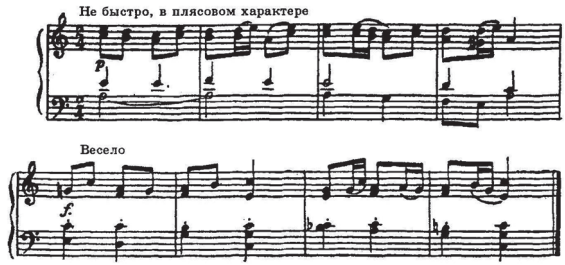
над композиторским слухом: научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее «компонентов», раскрывающихся слуху; но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознавать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять, логична или алогична эта связь — определять непосредственным чутьем, не прибегая к техническому анализу. Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха и с формальным анализом не имеет ничего общего. Хорошее упражнение на путях к этому — играть для себя пьесы несколько непривычных форм, требуя от слуха ежемоментного осознания «логики развертывания звучащего потока», вернее, интонационного — смыслового — раскрытия музыки как живой речи. Очень трудно описать словами, о каком слуховом восприятии идет тут «повествование»; только музыкант, поднявшийся над чисто ремесленным или даже над узкопрофессиональным слышанием на поводу теоретических обусловленностей, может понять, как происходит указанный процесс глубоко осознанного восприятия музыки как смысла, без обращения к ее грамматике и синтаксису» [Асафьев, 1971: 234–235].

Становятся понятными неудачи в попытках найти некоторые эмоциональные «коды», эмоциональные значения ряда музыкальных элементов. Таким же беспочвенным является и прямолинейный подход к раскрытию музыкальной семантики при обучении музыке, когда по существу навязываются некоторые стереотипы восприятия, подменяющие действительное, творческое восприятие и переживание музыки.

Приведем простые примеры.

Одно из наиболее устоявшихся и очевидных мнений касается эмоционального значения мажора и минора: мажор выражает радостное, приподнятое настроение, минор — грустное, печальное, подавленное. Теперь возьмем одно из простейших упражнений МД, которое называется «Пружинки» на музыку русской народной песни «Посеяли девки лен» (обработка Т. Ломовой).

Первые четыре такта (условно первая часть песни) звучат в миноре, а следующие четыре такта (вторая часть песни) — в



мажоре. В первой части выполняется пружинное поднимание на носки по два на такт, во второй — пружинное полуприседание, также по два на такт. Общий характер образа можно обозначить как приплясывание, в первой части — оно активное, почти отрываясь от земли, во второй — более сдержанное. Как видим, такой активный, тонусный, явно приподнятый характер музыки соответствует минорной тональности; наоборот, более приглушенный и сдержанный эпизод — мажорной. Такая трактовка и интерпретация простой народной песни открывает более сложные отношения, существующие между средствами музыкальной выразительности и их эмоциональным наполнением и переживанием. Минорность в данном отрывке как бы «преодолевается» и ритмом мелодии (плясовым) и скачками в мелодии; мажорная часть, наоборот, звучит более напевно и спокойно и ритмически, и мелодически.

На примере этого же отрывка можно «разоблачить» еще один стереотип восприятия, касающийся акцента в музыке. Сильные или ударные доли в музыке считаются «сильными» и для восприятия, на них должен приходиться удар или акцент в движении. Но в данном упражнении подъем вверх, устремленное активное движение скорее смещается на вторую и четвертую восьмые, первые и третьи восьмые оказываются «слабее», движение идет вниз (опускание на всю ступню в первой части и полуприседание во второй части). Именно такое, несколько «парадоксальное» движение позволяет пережить внутреннюю заряженность, напряженность в музыке, как будто «пружина» заводится внутри.

Мы привели простейший пример, но даже на нем видно, как сложно возникают музыкальные смыслы и насколько уникален музыкальный язык каждого музыкального произ-

ведения. Интонационное, смысловое наполнение отдельных средств музыкальной выразительности (музыкального языка) рождается лишь в целостном музыкальном произведении и вырванные из контекста и определенной логики, и структуры конкретного музыкального произведения средства музыкальной выразительности это смысловое наполнение теряют. Для того чтобы эти смыслы выявить, должна быть произведена деятельность по *сопоставлению* различных музыкальных фрагментов и эпизодов, отдельных элементов музыкальной ткани и их составлению в одно целое. Она разворачивается не всегда линейно, смыслы могут приоткрываться поначалу лишь в отдельных фрагментах музыкального произведения, процесс может разворачиваться во времени при многократном прослушивании (иногда и годами).

Практика МД наглядно показывает, как в процессе активного «вслушивания» в музыку постепенно создается музыкально-двигательная форма, как углубляется и видоизменяется понимание музыкального произведения, как возникают или преломляются, трансформируются интонационные смыслы. Поначалу в движении могут отдельно найти отражение метроритмические особенности музыкального произведения или отдельно быть подчеркнут мелодический процесс; фразы могут оказаться слишком короткими, в движении «рвется» мелодия, или движение бесцельно, не находит кульминационной точки, и, наконец, процесс «схлопывается», музыкальное произведение или отрывок выполняется как законченное, последовательно разворачивающееся и понятное по смыслу движение, в котором нашли отражение не особенности музыкальной фактуры, а нечто целое, что скрепляет музыкальный текст.

Для того чтобы привлечь внимание к отношениям, которые существуют между отдельными элементами внутри конкретного музыкального произведения (и возможно их подчеркнуть, усилить), в практике МД предлагается расслышать *контраст* и ответить на контраст движением. Самые простые формы контраста существуют между разными по характеру частями музыкальной пьесы, достаточно небольшой по объему. Сложнее его расслышать внутри мелодии, между фразами, между голосами и т.п.

Другие приемы организации внимания и активизации целостного интонационного слушания музыки в МД состоят в следующем:

- движение начинается с первым звуком музыки и заканчивается с последним;
- поиск кульминационной точки или точек в музыке;
- сопоставление тонуса в музыке и тонуса в движении: напряжения и разрядки, подъема и спада, сдерживания и освобождения;
- сопоставление устойчивости и неустойчивости в музыкальном звучании с динамикой центра тяжести, переживанием равновесия в движении;
- сопоставление дыхания в музыке и своего дыхания, подчинение своего дыхания музыкальному (вдохи-выдохи в музыке, длина дыхания, его ритм, акценты и т.п.);
- сопоставление общего характера музыки и типа движения (идти, скакать, бегать, стоять и др.);
- поиск устремленности в музыке или направленности движения через пространственную организацию движения (движение может быть чрезвычайно стремительным, рвущимся к цели; может быть как бы извилистым, предполагающим больше раздумья; может отступать и наступать, убегать и догонять, стремиться вверх или вниз, может преодолевать препятствия или изливаться широким потоком и т.п.);
- проживание музыки как общения в движении: вопросов и ответов, диалога, борьбы, взаимодействия, общей круговой пляски и др.;
- непрерывность процесса движения, его перетекание и обусловленность одного движения другим соответствуют непрерывности течения музыкального процесса, преодолевающего дискретность отдельного звучания.

3) Наряду с механизмом проникновения и отклика на музыкальные интонации и смыслы в музыкальном восприятии находим и механизм *проецирования своих личных переживаний на музыкальное звучание*. Он ярко проявляется в музыкально-двигательной работе и имеет своим толчком интонационные процессы, заложенные в музыке. Однако для движения при такой установке характерно яркое подчеркивание одних средств музыкальной выразительности, одних

компонентов музыкальной ткани (а значит, и определенных смыслов) и такое же полное игнорирование других ее компонентов (а значит, и других смыслов). Такая однобокость слышания, блокировка восприятия части музыкального процесса позволяет «слиться» с музыкой в своем личностно-значимом переживании. Прежде всего, свое выражение находят неотреагированные чувства, какие-то хронические эмоциональные переживания или переживания защитного характера, травматический опыт и не дающий покоя внутренний конфликт, сдерживаемые импульсы, мечты.

Другой характерной особенностью действия механизма проецирования личных переживаний является понижение уровня осознанности своих действий и того, что происходит. Может нарушаться механизм ориентировки в окружающем пространстве и собственном теле (что выражается в проявлениях неловкости, падениях, дискоординациях, столкновениях с другими людьми, окружающими предметами и др.). Бросается в глаза несоответствие действий, самих выражающих движений и их осознания, подчас резко не совпадающего с видимым извне. Например, мы видим сгорбленную позу, мучительное выражение лица, но сам участник может сказать, что он выражал покой и т.п.

Характерно приписывание самой музыке, как бы без зазора, определенных настроений, эмоций: «Но я явственно слышу это в музыке», «Это как будто абсолютно мои чувства», «Это моя ситуация, я ее узнал в музыке» и т.п.

Можно встретить отрицание или явное предпочтение каких-то переживаний. Как правило, эта установка действует независимо от музыкального материала, реализуясь в разных музыкальных произведениях. Так, кому-то везде слышится угроза или подстерегающая опасность, тревога, а другому свойственно отрицать, избегать таких чувств, он везде готов услышать благостную пастораль.

Можно ожидать, что музыка с «плачущими» интонациями спровоцирует воспоминания собственного горя, особенно если оно актуально, не изжито; музыка, в которой можно найти взволнованные, тревожные интонации, разбудит вашу личную тревогу; музыка бурная откликнется бушующими страстями, в сдержанном звучании и нисходящих интонациях, возможно, вы узнаете собственную депрессию.

Несмотря на явную эмоциональную включенность и захваченность чувствами в движениях человека в таком состоянии, как будто периодически теряется контакт с музыкой (связь с музыкой фрагментарна). Подчас в самих движениях присутствует конвульсивность, отсутствует гибкая регуляция тонуса, соответственно, отсутствуют нюансы и переходы в движении, лицо часто застывает в некотором выражении (маске). Все это напоминает поведение человека, захваченного аффектом, и действительно производит впечатление экзальтированности.

4) В работе над музыкально-двигательной формой проявляется и механизм *трансформации личных переживаний в музыкальные*.

Что скрыто от самого «двигающегося», хорошо видно другим участникам процесса со стороны. Их «обратная связь», реплики и комментарии направляют и стимулируют работу по созданию музыкально-двигательной формы. Так или иначе «неслышимые» части музыки начинают включаться в работу. Попытки расслышать музыку целиком, приблизиться к ее интонационному содержанию сопровождаются отстранением от своих личных проективных переживаний и отождествлений в пользу диалога с музыкальным произведением и написавшим его композитором.

Музыкальная форма, как правило, несет в себе потенциал большого обобщения какого-либо чувства или состояния, его «укрупнения», позволяющего переосмыслить и видоизменить узнаваемые бытовые эмоции.

В музыкальной форме конкретного произведения можно найти часто противоречивые тенденции; интонационный процесс складывается из их переплетения и взаимовлияния: интонации бодрости и угасания, плача и восторга, агрессии и сдержанности, безумия и покоя присутствуют одновременно в разных слоях музыкального текста и создают новый смысл, новое переживание, возвышающее, многомерное, неоднозначное, преодолевающее однонаправленность аффекта.

Интересно наблюдать, как в ходе работы над музыкой приоткрываются разные ее смыслы и интонационные оттенки, как может резко поменяться знак выражаемой эмоции и измениться характер движения. Поиск нужного, «схватыва-

ющего» уже угадываемое (как бы в предчувствии) содержание музыки движения сопровождается нередко чувством творческой неудовлетворенности, требующей все новых решений, более точных и нюансированных.

В отличие от механизма проекции личных эмоций на музыку и отождествления себя с музыкой (или автором музыки), который сопровождается сужением сознания, механизм трансформации, расширения восприятия и переосмысления личных переживаний приводит к осознанию своих личных эмоций и реакций на музыку. Таким образом, активное вслушивание в музыку и ее проживание в движении не только приближает к замыслу композитора и позволяет войти в диалог с музыкальным произведением, но и дает богатый материал для самопознания и понимания себя.

5) Особый интерес представляют *«пиковые» переживания* — эмоциональные потрясения от музыки, которые не забываются годами и часто остаются с человеком на всю жизнь, открывая какие-то горизонты жизни. Их можно описать как *мгновенные перестройки смысловой сферы личности*. Они могут случаться довольно редко, но достаточно и одного такого переживания, чтобы изменилась жизнь человека, открылись ранее неведомые пространства, возникли новые мотивы и деятельности.

Такие состояния-события специально планироваться и прогнозироваться не могут, но в практике МД создаются условия, которые способствуют их возникновению. Феноменология проявлений таких сильных, «переворачивающих» человека переживаний характеризуется не только особой яркостью восприятия музыки, но и необычностью их содержания. Люди отмечают, что слышат что-то «поверх звуков», как если бы звучала «еще одна музыка», или эта музыка звучит в «другом пространстве». Иногда это не поддающиеся описанию чувства — восторга, слияния, единения. Это могут быть и ощущения других, незвуковых модальностей — света, ветра. Важную роль в этих переживаниях играет и чувство неожиданности: «Я никогда не думал(а), что эта музыка так красива». Нарушения памяти проявляются в том, что люди не узнают в данном произведении знакомую мелодию и, на-

оборот, не запоминают поразившую их музыку — позже ее могут не опознать. Такого рода переживания могут вызвать переворот в мировоззрении человека.

6) Музыка открывается через практику движения как поток, текущее время. Добраться до этого уровня восприятия — наиболее сложная задача как для педагога, так и для участника занятий. На этом уровне преодолеваются особенности эмоционального переживания музыки. «Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении *всего* музыкального процесса и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, *паузы же есть только его "просветы" в звуковом интонационном потоке*» [Аркадьев, 1993: 23]. Музыкально-двигательная форма отражает образы непрерывности — и в теле, и в пространстве. Умение выслушать и воплотить в движении дление музыкальной паузы, связать звуки в движении, откликнуться на музыкальный поток пространственной устремленностью в движении — вершинные смыслы, открывающиеся в опыте музыкального движения.

ЛИТЕРАТУРА

Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М., 1993.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971.

Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография. СПб., 2006.

Ильина Г.А. Особенности развития музыкального ритма у детей // Вопросы психологии. 1961. № 1.

Ильина Г.А., Руднева С.Д. К вопросу о механизме музыкального переживания // Вопросы психологии. 1971. № 5.

Исенина Е.И. Дословесный период развития речи у детей. Саратов, 1986.

Развитие восприятия в раннем и дошкольном детстве / Под ред. А.В. Запорожца, М.И. Лисиной. М., 1966.

Руднева С.Д., Фиш Э.М. Ритмика: музыкальное движение. М., 1972.

Стерн Д.Н. Дневник младенца: Что видит, чувствует и переживает ваш малыш. М., 2001.

ОТРАЖЕНИЕ ДЕМОНСТРАТИВНОСТИ И КОММУНИКАТИВНОЙ АКТИВНОСТИ ЛИЧНОСТИ В ВОКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ РЕЧИ

А.С. Сильницкая, А.Н. Гусев
Москва

Вопрос отражения личности человека в параметрах звучания его речи давно интересует исследователей различных специальностей. Одна из причин такого интереса заключается в том, что устная речь может представлять собой богатый описательный и диагностический материал. В данном контексте представляется весьма важным выделение таких акустических параметров из речевого сигнала, которые имеют устойчивую связь с индивидуально-психологическими характеристиками говорящего.

Понятие интонации

Поскольку мы, вслед за некоторыми исследователями-психологами, также используем термин «интонация» [Манеров, Шнейдер, 1989; Кушнир, 1990], раскроем, в каком отношении к лингвистической традиции, для которой это понятие является одним из центральных, стоит наше понимание интонации и вокальных параметров речи.

Лингвистическая традиция понимает вокальную сторону речи человека как совокупность индивидуальных особенностей речепроизнесения — скорости речи, тембра голоса и собственно интонационных явлений. Под интонацией понимается «произносительно-слуховое выражение различных значений интеллектуального или эмоционально-волевого порядка, помимо лексических средств (т.е. словесного состава фразы), при помощи звуковой организации целой фразы, отдельных ее акцентных периодов или определенного способа произнесения (интонационной окраски) отдельных слов» [Бернштейн, 1996: 124].

Для анализа реальности, описываемой термином «интонация», были предложены и разработаны разные понятия,

например «элемент интонации» [Цеплитис, 1974], «интонационная единица» [Щерба, цит. по: Светозарова, 1982], модели русской интонации (например: [Кодзасов, 1999]), а также так называемый интонационный язык [Черемисина, 1982; Блинова, 2001; Григорьева, 1999]. Эти понятия раскрывают значение данного феномена: интонация — это средство, которое человек использует в процессе порождения или доопределения смысла высказывания [Цеплитис, 1974; Казанникова, 2003] и которое имеет четкую физиологическую основу [Черемисина 1982], а также древние социокультурные корни [Макарова, 2007; Кушнир, 1990]. Т.е. это то средство, которое — при наличии у человека самой возможности говорить — всегда задействуется им в решении коммуникативных и речемыслительных задач, если последние связаны с необходимостью говорить вслух.

В лингвистической традиции принято задействовать качественные и аппаратные методы исследования звучащей речи, при использовании которых для исследователя-лингвиста отдельной задачей является четкое вычленение именно интонационных проявлений. В рамках нашего исследования и подхода это не всегда возможно и не является необходимым. Во-первых, потому, что мы не заинтересованы в качественном анализе больших массивов устной речи и не обладаем чисто лингвистическими инструментами и ресурсами для такого анализа. Во-вторых, потому, что для нас исследовательский интерес представляет не только сфера интонационных явлений (в том смысле, какой был разъяснен выше), но также и другие индивидуальные особенности речепроизнесения, например общая скорость речи (и в этом смысле мы хотим продолжить одну из психологических традиций, упомянутых ниже как первая группа исследований психодиагностического направления).

Мы рассматриваем интонацию как звучащую сторону речи, являющуюся, по сути, ее формально-динамическим аспектом, которую индивид задействует во время решения всего многообразия коммуникативных задач, включая и такие, как, например, произвести определенное впечатление на собеседника, убедить в чем-то человека или целую аудиторию и проч. Таким образом, наш подход продолжает традицию

исследователей-психологов, изучающих взаимосвязи речи и характера [Беловол, 1999; Манеров, 1997; Ramsay, 1968].

Акустические корреляты интонационных явлений в речи

Звучащая сторона речи, которая описывается в отечественных и зарубежных работах терминами «просодия» [Keller, 2005], «интонация» [Bettes, 1988; Манеров, Шнейдер, 1989], «вокальные параметры речи» [Tolkmitt & Scherer, 1986], «акустические параметры речи» [Беловол, 1999; Никонов, 1999], «просодические особенности» [Витт, 1991], включает как признаки, которые сильно изменчивы во времени, так и те, которые достаточно постоянны. Последние больше всего интересуют исследователей-психологов, занимающихся поисками проявления индивидуального стиля говорящего в устной речи, который мог бы быть описан акустическими параметрами [Беловол, 1999; Feldstein & Sloan, 1984; Витт, 1991].

Рассмотрим акустические параметры, которые наиболее часто используются исследователями, рассматривающими речь с точки зрения индивидуального стиля интонирования, а также интонирования как части речемыслительного процесса. Они делятся на две большие группы. В *первую группу* входят показатели, описывающие *тональные характеристики речи*. С их помощью исследователи пытаются описать мелодическую или собственно интонационную сторону речи, рассматривая интонационные паттерны, используемые человеком в речи, а также частотный диапазон звучания, который задействует говорящий. Наиболее часто используемые показатели тона: средняя частота основного тона — F_0, в Гц [Mallory and Miller, 1958, цит. по: Feldstein & Sloan, 1984; Aronovitch, 1976; Keller, 2005; Reissland et al., 2003], средняя F_0 в полутонах [Keller, 2005], минимум и максимум F_0 [Reissland et al., 2003], тональный диапазон как разность между максимумом и минимумом F_0 [Tolkmitt et al., 1986; Беловол, 1999], средняя ΔF_0, т.е. разница между двумя последовательными измерениями F_0 [Keller, 2005], а также конкретные интонационные паттерны фрагментов речи [Ramsay, 1968; Keller, 2005; Frick, 1985].

Во *вторую группу* акустических показателей входит широкий спектр параметров, описывающих темпоральную сто-

рону звучащей речи, а именно: скорость речи, измеренная как число произнесенных слогов в секунду [Aronovitch, 1976; Steer, 1974; Ramsay, 1968; Gawda, 2007; Markel et al., 1972, цит. по: Feldstein & Sloan, 1984], скорость речи, измеренная в единицах слов/минуту и слов/полминуты, а также в единицах слогов/минуту [Feldstein & Sloan,1984], соотношение озвученных и тихих периодов звучания [Aronovitch, 1976; Ramsay, 1968; Беловол, 1999], средняя длительность фразы, средняя длительность пауз в высказывании, средняя длительность фразы вместе с паузой, следующей за высказыванием [Ramsay, 1968].

Основываясь на описанных выше характеристиках, мы выбрали для целей нашего исследования пять акустических показателей, которые описывают изменчивость тона — средняя ΔF_0 и тональный диапазон, а также темпоральные характеристики речи: средняя длительность слога (служит показателем ритмичности речи), общая скорость и общая длительность речи, показывающие, как долго человек готов говорить на заданную тему, если у него нет жестких временных ограничений.

Психологические исследования интонационных явлений в речи

В русле *психодиагностического направления* выполнен целый ряд исследований. Среди них можно выделить работы, изучающие взаимосвязь вокальных характеристик устной речи человека и различных личностных качеств. Р.У. Рэмсей, проводивший исследования взаимосвязи акустических параметров речи с личностными чертами вслед за несколькими крупными исследователями 50-х — начала 60-х годов XX века, установил, что диспозиционная личностная черта «экстраверсия/интроверсия» (по Г. Айзенку) влияет на характер и частоту пауз внутри речи и не влияет на длительность высказываний [Ramsay, 1968]. Через два десятилетия С. Фелдстейн и Б. Слоун, обобщив целый ряд исследований, поставили задачу поиска специфических вокальных параметров, связанных с чертами личности, и экспериментально подтвердили, что экстраверсия/интроверсия связана с темпом речи [Feldstein & Sloan, 1984]. Кроме того, эти авторы, а также — до них — А.Б. Стир [Steer, 1974] убедительно показали существование

индивидуального ритма речи, который не зависит от речевого задания. Б. Гоуда при попытке подтвердить ранее полученные результаты установила взаимосвязь экстраверсии и нейротизма с беглостью речи [Gawda, 2007]. Дж.-М. Девэле в прикладном исследовании по изучению иностранных языков выявил, что экстраверсия влияет на количество, характер и скорость речевой продукции не только в родном языке, но также и в иностранном [Dewaele & Furnham, 1999]. Помимо этого, разные исследователи выделили отрицательную взаимосвязь громкости речи и преобладания в ней низкого тона с интроверсией [Feldstein & Sloan, 1984] и установили положительную корреляцию громкости и экстраверсии [Scherer, 1972, цит. по: Feldstein & Sloan, 1984].

Следующей большой вехой в исследованиях данной группы стала работа Е.В. Беловол, в которой она установила ряд взаимосвязей между обширным набором акустических параметров и свойствами темперамента, опираясь на самую современную на сегодняшний день структурную модель формально-динамических свойств индивидуальности В.М. Русалова [Беловол, 1999; Русалов, 1997]. Так, было установлено, что тональные характеристики речи в разных речевых заданиях имеют связи со всеми измерениями темперамента (скорость, пластичность, эргичность и эмоциональность) во всех сферах активности человека (в коммуникативной, интеллектуальной и моторной).

Можно выделить *вторую группу* исследований, посвященных поиску специфических акустических коррелят различных состояний человека. В работах А.В. Никонова и В.А. Попова с соавторами были изучены корреляты стресса в акустических параметрах голоса космонавтов в ситуации физиологического стресса, а Ф.Дж. Толкмитт с соавторами исследовали с той же самой целью женщин в ситуации интеллектуального стресса [Никонов, 1985; 1999; Tolkmitt & Scherer, 1986; Попов и др., 1971]. Такими коррелятами были признаны специфические формантные профили голоса человека, описывающие изменения тембра голоса под влиянием психомоторных реакций организма на стресс.

К этой же группе можно отнести исследования влияния состояний субклинической депрессии на характер устной

речи в условиях решения коммуникативных задач в детско-родительских взаимодействиях, где матерям приходилось говорить или читать вслух [Bettes, 1988; Reissland et al., 2003]. Выяснилось, что страдающие депрессией матери утрачивают способность гибко подстраивать свое речевое поведение (исследовались целостные интонационные паттерны, характер пауз и длительность высказываний) в соответствии с требованиями ситуации: делают непомерно долгие паузы, демонстрируют нарушение произвольного выражения эмоций в речи (либо не могут выразить нужную эмоцию, либо выражают неадекватную ситуации эмоцию при правильном намерении). Полученные результаты могут быть полезны с точки зрения понимания влияния на речь тех черт характера, содержательная трактовка которых включает признаки, схожие с проявлениями субклинической депрессии, например пониженная активность и даже заторможенность, сниженный жизненный тонус, пессимистический взгляд на жизнь (такова, например, дистимность в понимании К. Леонгарда, О.В. Маноловой [Леонгард, 2001; Манолова, 2005]).

Нетрудно заметить, что первая группа насчитывает наибольшее количество исследований. Логика подобных работ наиболее очевидна: экстраверсия-интроверсия — черта личности, которая напрямую влияет на количество социальных контактов человека и, следовательно, на количество устной речевой продукции, порождаемой им.

Второе направление психологических исследований устной речи — изучение культурных и индивидуальных стереотипов восприятия личностных качеств человека по вокальным характеристикам его речи [Scherer, 1974; Keller, 2005; Aronovitch, 1976; Манеров, 1997; Feldstein & Sloan, 1984; Hargreaves & Starkweather, 1963]. Оно дало представление о стереотипах восприятия голоса в различных европейских культурах [Scherer, 1974; Feldstein & Sloan, 1984], а также данные об особенностях восприятия голоса в зависимости от личности человека, воспринимающего устную речь [Hargreaves & Starkweather, 1963; Keller, 2005]. Есть основания предполагать, что данными стереотипами как некими инструментами, или шаблонами, может пользоваться не только слушатель, но и говорящий — для него подобные стереотипы могут явиться

прямым примером для подражания, усвоенным из субкультуры, в которой он живет (см., например: [Avery, 2003]).

Анализ результатов исследований, проведенных в рамках и первого, и второго направления психологических исследований речи, позволяет выделить общую методологическую метафору для рассмотрения вокальных параметров речи в контексте речевого поведения личности — это *метафора функционального органа* (по А.А. Ухтомскому). Мы полагаем, что, согласно этому понятию, интонационные параметры речи можно рассматривать как совокупность индивидуальных и социокультурных средств, при помощи которых человек может решать различные коммуникативные задачи. И логично предположить, что наиболее востребован этот инструмент будет у человека, личностный склад которого предполагает большое количество социальных контактов. Поэтому мы провели исследование взаимосвязи акустических параметров речи человека и двух измерений личности — особенностей коммуникативной сферы человека как одного из блоков, составляющих темперамент [Русалов, 1997], и демонстративности [Манолова, 2005; Леонгард, 2001; Русалов, 1997] как черты характера.

Методика

Испытуемые. В эмпирическом исследовании приняли участие 30 человек в возрасте от 21 до 40 лет, 15 женщин и 15 мужчин. Все опыты проводились в лабораторной комнате в присутствии экспериментатора.

Процедура исследования. Экспериментатор и испытуемый размещались за столом, друг напротив друга. Перед экспериментатором стоял персональный компьютер. Испытуемого просили взять в руки микрофон и ответить развернуто на два вопроса — по одному вопросу в каждой пробе. Вопрос для первой пробы: «Что вы думаете о Едином государственном экзамене (ЕГЭ)?» Вопрос для второй пробы: «Что вы думаете о современном российском телевидении?» Темы для вопросов выбирались так, чтобы они удовлетворяли критериям общезначимости, злободневности и общеизвестности.

Инструкция испытуемому: «Мне нужно получить образец вашей обычной речи, когда вы рассказываете/излагаете

свои мысли и мнения. Поэтому я хочу, чтобы вы рассказали мне в микрофон, что вы думаете о Едином государственном экзамене. Если у вас пока нет какого-то мнения по этой теме, я перечислю вам вопросы, которые помогут вам составить и изложить свое мнение прямо сейчас».

В *первой* пробе во время ответа испытуемого на предложенный вопрос экспериментатор сидел напротив него, лицо было повернуто в сторону испытуемого, поддерживал зрительный контакт с последним, а также применял некоторые другие приемы активного слушания (кивал, показывал мимикой, что осмысляет сказанное, и т.д.). Таким образом, экспериментатор служил молчаливым собеседником для испытуемого. Во *второй* пробе экспериментатор, предварительно предупредив о своем поведении испытуемого, вставал, поворачивался спиной и принимался разглядывать свои бумаги. Таким образом, во второй пробе у испытуемого не было никакого — даже молчаливого — собеседника.

После проведения обеих проб испытуемому предлагалось выполнить два теста-опросника: «Опросник формально-динамических свойств индивидуальности» В.М. Русалова [Русалов, 1997] и «Опросник черт характера для взрослых» О.В. Маноловой и В.М. Русалова [Манолова, 2005].

Аппаратура. Все ответы записывались на компьютер MacBookPro7,1, при помощи микрофона Sennheiser e855 и одноканального микрофонного предусилителя ART Tube MP OPL.

Обработка речи. Для получения вокальных параметров мы провели качественно-количественный акустический анализ каждой из полученных фонограмм, общим числом 60, т.е. по две от каждого испытуемого. Длительность зарегистрированных фонограмм варьировала от 1 до 5 минут.

Качественная часть акустического анализа включала в себя членение фонограммы на слоги вручную при помощи компьютерной программы Sony Soundforge 10. Эта процедура позволила получить измерения частоты основного тона всех гласных звуков, произнесенных испытуемым (поскольку именно гласные требуют открытой фонации), с соответствующим каждому звуку показателю по оси времени. Таким образом, мы преобразовали фонограмму в ряды из пар чисел

«частота основного тона — соответствующее ей время», где каждая пара n_i соответствует слогу n_i. После этого мы рассчитали среднее последовательное изменение частоты основного тона F_0 по формуле: $\overline{\Delta F}_0 = (\Delta F_1 + \Delta F_2 + \ldots + \Delta F_n) / (n + 1)$, где $\Delta F_n = F_{n+1} - F_n$.

Эту величину мы будем называть *изменчивостью тона*.

Далее был рассчитан диапазон изменения частоты основного тона, нормированный относительно высоты голоса человека по формуле: $(F_{max} - F_{min}) / (F_{max} + F_{min})$. Эта величина называется *тональным диапазоном*.

Были рассчитаны три темпоральных показателя речи:

1. *Общая длительность речи* — это общее время звучания, которое отражает, насколько долго испытуемый говорил, выражая свое мнение по предложенному ему вопросу.

2. *Средняя длительность слога* рассчитана как средний временной интервал $\overline{\Delta t}$ между двумя последовательными измерениями F_0, т.е. между гласными двух последовательных слогов.

3. *Общая скорость речи* рассчитана по формуле N / T, где N — общее количество слогов, соответствующее количеству измерений F_0, а T — общее время звучания (в *мс*).

Обработка психодиагностических данных. По опроснику В.М. Русалова рассчитывались индекс коммуникативной активности и коммуникативная скорость, по опроснику О.В. Маноловой — показатель демонстративности.

Для обработки данных в статистической системе SPSS 14.0 были применены однофакторный и двухфакторный дисперсионный анализ (ANOVA), корреляционный анализ с применением коэффициента корреляции Пирсона, непараметрический критерий Манна—Уитни.

Результаты

1. *Первая проба: присутствие собеседника.*

Результаты межгруппового сравнения испытуемых с различной выраженностью демонстративности показали статистически достоверные эффекты влияния данного фактора на ряд вокальных параметров: изменчивость тона ($U_{эмп}$=48, n_1=17, n_2=13, p=0.009), тональный диапазон (F(1, 28)=6.242;

p=0.019) и общая скорость речи (F(1, 27)=8.705; p=0.006). Таким образом, чем больше выражена демонстративность, тем меньше изменчивость тона, тональный диапазон, и тем выше общая скорость речи (рис. 1, 2, 3).

Кроме того, результаты межгруппового сравнения испытуемых с различной выраженностью коммуникативной скорости показали статистически достоверные эффекты влияния данного фактора на изменчивость тона (F(1, 28)=6.088; p=0.02) и на общую скорость речи (F(1, 27)=7.430; p=0.011). Чем выше коммуникативная скорость, тем ниже изменчивость тона и тем выше общая скорость речи (табл. 1).

Таблица 1

Сравнение средних переменных «общая скорость речи» и «изменчивость тона» в первой пробе в группах испытуемых с высокой и низкой коммуникативной скоростью

Уровень коммуникативной скорости	N	Среднее переменной «общая скорость речи»
«быстрые» испытуемые	14	4.05
«медленные» испытуемые	15	3.18
		Среднее переменной «изменчивость тона»
«быстрые» испытуемые	14	0.13
«медленные» испытуемые	16	0.17

Результаты двухфакторного дисперсионного анализа не обнаружили статистически достоверного эффекта совокупного влияния демонстративности и коммуникативной активности на ряд параметров: *изменчивость тона* (F(1, 26)=1.25, p=0.27, основного эффекта со стороны индекса коммуникативной активности не выявлено: F(1, 26)=0.001, p=0.98)); *тональный диапазон* (F(1, 26)=0.019, p=0.89, основного эффекта со стороны индекса коммуникативной активности не выявлено: F(1, 26)=0.16, p=0.69)) и *общая скорость речи* (F(1, 25)=1, p=0.33, основного эффекта со стороны индекса коммуникативной активности не выявлено: F(1, 25)=0.7, p=0.78)) (рис. 1, 2, 3).

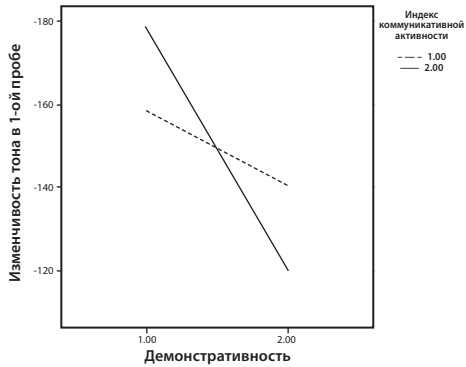


Рис. 1. Совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на изменчивость тона в 1-й пробе.

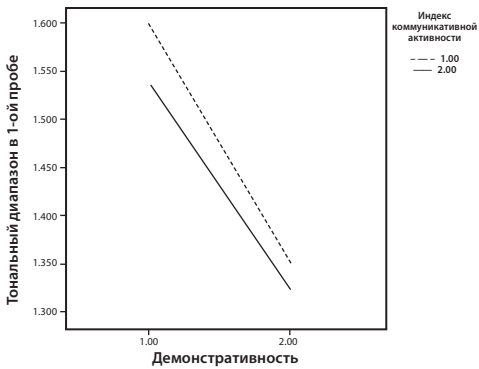


Рис. 2. Совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на тональный диапазон в 1-ой пробе

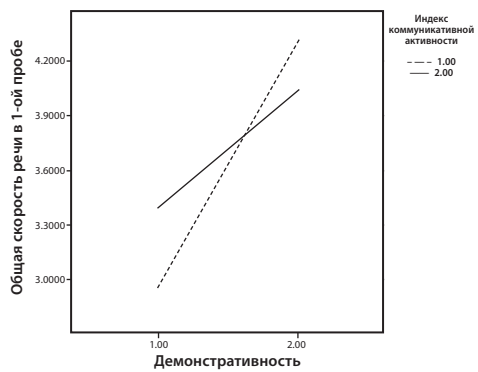


Рис. 3. Совокупное влияние демонстративности и индекса коммуникативной активности на общую скорость речи в 1-й пробе

2. *Вторая проба: отсутствие собеседника.*

Результаты межгруппового сравнения испытуемых с различной выраженностью демонстративности не обнаружили статистически достоверного эффекта влияния на изменчивость тона ($F(1, 28)=0.42$, $p=0.52$), тональный диапазон ($F(1, 28)=0.2$, $p=0.9$) и общую скорость речи ($F(1, 27)=2.48$, $p=0.13$).

Результаты межгруппового сравнения испытуемых с различной выраженностью коммуникативной скорости показали эффект влияния данного фактора на величину изменчивости тона на квазизначимом уровне ($F(1, 28)=2.942$; $p=0.097$). Чем выше коммуникативная скорость, тем ниже изменчивость тона ($M_1=0.16$, $M_2=0.13$, $n_1=16$, $n_2=14$, 1-я группа — «медленные» испытуемые, 2-я группа — «быстрые» испытуемые).

Результаты двухфакторного дисперсионного анализа установили совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на ряд вокальных параметров: *изменчивость тона* ($F(1, 26)=3.345$; $p=0.079$, основных эффектов демонстративности и коммуникативной активности не выявлено ($F(1, 26)=0.003$, $p=0.96$; $F(1, 26)=0.491$, $p=0.49$)), *тональный диапазон* ($F(1, 26)=5.189$; $p=0.031$, основных эффектов каждого из факторов также не выявлено ($F(1, 26)=0.145$, $p=0.707$; $F(1, 26)=0.018$, $p=0.894$)), *общая скорость речи* ($F(1, 25)=4.418$; $p=0.046$; выявлен основной эффект демонстративности ($F(1, 25)=5.728$, $p=0.025$), не выявлено эффекта коммуникативной активности ($F(1, 25)=1.510$, $p=0.231$).

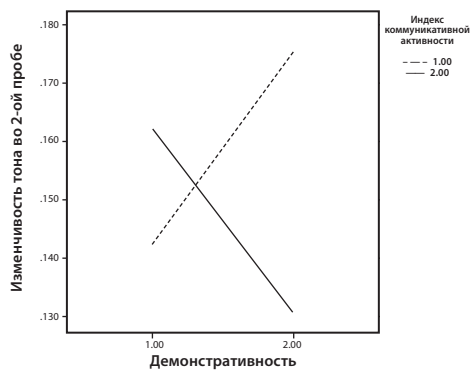


Рис. 4. Совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на изменчивость тона во 2-й пробе

При высоких показателях индекса коммуникативной активности чем выше демонстративность, тем меньше изменчивость тона и уже тональный диапазон, а на общую скорость речи демонстративность при таком условии не влияет. При низких показателях индекса коммуникативной активности чем выше демонстративность, тем больше изменчивость тона, шире тональный диапазон и выше общая скорость речи (рис. 4, 5, 6).

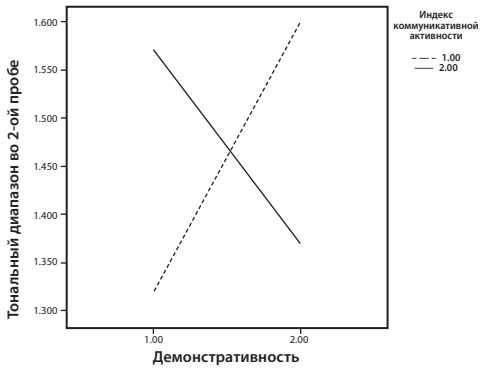


Рис. 5. Совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на ширину тонального диапазона во 2-й пробе

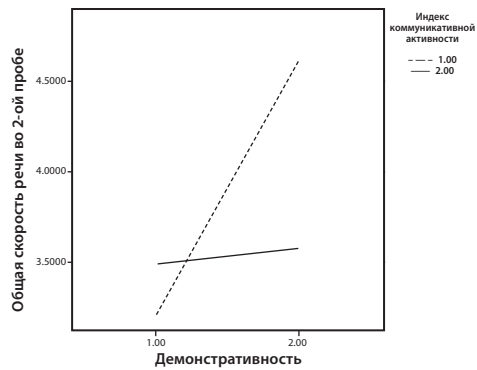


Рис. 6. Совокупное влияние демонстративности и коммуникативной активности на общую скорость речи во 2-й пробе

3. *Связь вокальных параметров речи в 1-й пробе*

Результаты корреляционного анализа между вокальными параметрами позволили установить ряд статистически достоверных взаимосвязей: изменчивость тона отрицательно

коррелирует с общей скоростью речи (r=–0.629, p=0.01), положительно коррелирует с тональным диапазоном (r=0.672, p<0.01) и со средней длительностью слога (r=0.727, p<0.01); тональный диапазон положительно коррелирует с общей длительностью речи (r=0.567, p<0.01) и отрицательно — с общей скоростью речи (r=–0.542, p<0.001).

4. *Связь вокальных параметров во 2-й пробе*

Применение процедуры корреляционного анализа для поиска взаимосвязей между вокальными параметрами во 2-й пробе позволила выявить одну статистически достоверную положительную корреляцию — между изменчивостью тона и тональным диапазоном (r=0.512, p<0.01), и одну отрицательную — между средней длительностью слога и общей скоростью речи (r=-0.929, p<0.01).

Обсуждение

1. *Корреляции между вокальными параметрами речи в 1-й и во 2-й пробах*

Прокомментируем обнаруженные корреляции между вокальными параметрами в 1-й и 2-й пробах. Параметры, описывающие тональные характеристики речи (изменчивость тона и тональный диапазон), тесно связаны в обеих пробах: чем больше изменчивость тона, тем больше и тональный диапазон. Полученный результат можно объяснить тем, что оба параметра описывают характер изменения тона на протяжении всего образца речи и рассчитываются на основании измерений ΔF_0 и F_0.

Связь средней длительности слога и общей скорости речи в обеих пробах также ожидаема, поскольку два этих параметра являются просто разными показателями скорости речи: чем больше средняя длительность слога, тем ниже общая скорость речи.

Интересной представляется обратная связь изменчивости тона и общей скорости речи в 1-й пробе: чем больше изменчивость тона, т.е. чем больше модуляций в голосе говорящего, тем ниже общая скорость речи, и наоборот. Примечательно, что во 2-й пробе такой связи обнаружено не было. В терминах «интонационных средств» этот факт мож-

но прокомментировать так: если человек видит собеседника, и может отметить у него реакции внимательного слушания и заинтересованности, то он использует выборочно либо такое средство, как изменчивость тона, т.е. собственно интонацию, либо такое, как скорость речи (по-видимому, в этом случае он делает ставку на объем речевой продукции или ее содержание). Стремление много сказать за отведенное время (хоть оно и не ограничивалось специально) может быть как показателем развернутой и аргументированной позиции по заданному вопросу, так и показателем отсутствия какой бы то ни было позиции при одновременном желании произвести на экспериментатора впечатление человека с собственным мнением, способного рассуждать.

Отсутствие корреляции между параметрами интонации и скорости во 2-й пробе можно истолковать как более разнообразное использование вокальных средств во время порождения устной речи в условиях отсутствия собеседника: человек может как «добавить» в свой вокальный арсенал, так и исключить из него большую изменчивость тона, при одновременном изменении параметров скорости речи. Одной из причиной этого может быть то, что говорящий не уверен в том впечатлении, которое он производит на слушателя (ведь слушатель у него есть — он присутствует в комнате и он, в конце концов, прослушает фонограмму записи после эксперимента), и если он при этом стремится произвести впечатление, то логично предположить, что он будет максимально использовать для этого все свои средства в условиях отсутствия обратной связи во время монолога. Другой возможной причиной является, напротив, отсутствие заинтересованности в том, чтобы произвести впечатление на слушателя, которого как бы и нет.

2. *Демонстративность и коммуникативная активность*

В 1-й пробе, которая проходит в присутствии собеседника, демонстративность оказывает влияние на три взаимосвязанных вокальных параметра. В то же время интегральный показатель коммуникативной активности (индекс коммуникативной активности) не оказывает самостоятельного влияния на вокальные параметры в 1-й пробе. Только одна из составляющих — коммуникативная скорость — влияет на

два из трех взаимосвязанных вокальных параметра (изменчивость тона и общая скорость речи), тогда как два остальных (пластичность и эргичность) не влияют на вокальные параметры в первой пробе. Это частично согласуется с данными, полученными ранее [Беловол, 1999]: исследователь установила, что коммуникативная скорость отрицательно связана с так называемым коэффициентом озвученности, который измеряется как процентное соотношение длительности гласных звуков, произнесенных за время звучания и общего времени звучания речи (т.е. чем быстрее человек говорит, тем меньше он тянет гласные).

Что касается демонстративности, то ее мы, вслед за К. Леонгардом, А.Е. Личко и О.В. Маноловой, понимаем как, в том числе, особое умение за счет общения с людьми добиваться своих целей — именно при помощи своего рода социальной компетентности и «актерской» игры, за счет способностей подстроиться под собеседника. Таким образом, чем больше человек склонен рассматривать свои социальные контакты, само общение с другими людьми и свои способности к этому как способ достижения своих целей, тем ниже у него изменчивость тона, уже тональный диапазон и тем выше общая скорость речи. Вероятно, ключевая особенность таких людей — это именно высокий темп речи. Человек с высоким показателем по шкале демонстративности, невзирая на наличие или отсутствие у него содержательного мнения по вопросу, старается сказать как можно больше, чтобы показать, таким образом, собеседнику, что ему *есть, что сказать*.

Во 2-й пробе ни демонстративность, ни индекс коммуникативной активности не обнаружили статистически значимых эффектов на вокальные параметры сами по себе, но оказывали совокупное влияние на тот же комплекс вокальных параметров (изменчивость тона, тональный диапазон и общая скорость речи), на которые демонстративность влияет в 1-й пробе. Этот эффект межфакторного взаимодействия можно истолковать как необходимость особого *условия* для влияния демонстративности в ситуации, когда у говорящего нет внимательного слушателя-собеседника. Это условие заключается в том, является ли коммуникативная сфера ведущей для человека, т.е. силен ли он в ней или нет. Если чело-

век обладает низким показателем индекса коммуникативной активности, то чем выше его показатель демонстративности, тем выше изменчивость тона, тем шире тональный диапазон, и тем выше общая скорость речи. Как видим, при слабости в коммуникативной сфере человек, обладающий более высокой демонстративностью, будет задействовать все вокальные средства для произведения впечатления на потенциального слушателя — и модулированность голоса, и широкий диапазон звучания, и высокий темп речи. Можно сказать, что он максимально «работает на публику».

В то же время у людей, имеющих *преимущество* в коммуникативной сфере (т.е. обладающих высоким индексом коммуникативной активности, что в нашем исследовании предполагает высокие баллы и по каждому из показателей «пластичность коммуникативная», «скорость коммуникативная» и «эргичность коммуникативная»), наблюдается другая направленность влияния демонстративности: чем выше демонстративность, тем ниже изменчивость тона, уже тональный диапазон, а скорость речи в данном случае не претерпевает никакого влияния. Отметим, что этот последний аспект совокупного влияния, в котором участвует демонстративность, похож на основной эффект ее влияния в 1-й пробе.

Интерпретируя данные в терминах интонационных средств, можно сказать, что при условии высокого показателя индекса коммуникативной активности демонстративный человек в отсутствие собеседника также не использует возможность сделать свою речь как интонационно разнообразней, так и быстрее. Возможно, в данном случае эффект присутствия зрителя не проявляется настолько ярко, как в 1-й пробе, и поэтому нет и типичной для демонстративной личности работы на зрителя.

Как видим, влияние демонстративности на речь у людей с разным уровнем коммуникативной активности противоположно. Можно предположить, что люди с пониженной коммуникативной активностью задействуют в своем поведении компенсаторный механизм, благодаря которому они внимательнее относятся к частным социальным контактам, стараясь каждый раз произвести впечатление, тогда как коммуникативно активные и демонстративные личности делают

ставку на количество, а не на качество своих социальных контактов, поэтому отсутствие собеседника могло вызвать у них резкий спад интереса к «демонстрации» себя.

Отметим, что последняя из рассмотренных комбинаций свойств — низкий индекс коммуникативной активности и высокий балл по шкале демонстративности — является довольно нетипичной по данным О.В. Маноловой, поскольку демонстративность положительно коррелирует с индексом коммуникативной активности [Манолова, 2005]. Однако можно представить себе случай, при котором какой-либо из аспектов коммуникативной сферы — или сразу все — окажется сниженным (например, из-за проблем физиологического характера), что не позволит причислить такого человека к группе сильных в коммуникативной сфере индивидов, однако при этом позволит считать его демонстративным [Леонгард, 2001].

ЛИТЕРАТУРА

Беловол Е.В. Проявление свойств темперамента в акустических характеристиках речи: Автореф. канд. психол. наук, М., 1999.

Бернштейн С.И. Словарь фонетических терминов. М., 1996.

Блинова Е.А. Универсальное и специфическое в интонационном оформлении нейтральных и эмоционально окрашенных высказываний на неродном языке: Автореф. дисс. … канд. филол. наук. СПб., 2001.

Витт Н. Личностно-ситуационная опосредованность выражения и распознавания эмоций в речи // Вопросы психологии. 1991. № 2.

Григорьева Э.М. Интонационное выражение отрицательных эмоций в русском неместоименном вопросе (экспериментально-фонетическое исследование на примере эмоций групп: «насмешка», «тревога», «ярость»): Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1999.

Казанникова Д.П. Некоторые особенности реализации категории «константность-вариативность» в спонтанных монологах (в рамках организующей функции интонации): Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2003.

Кодзасов С.В. Уровни, единицы и процессы в интонации // Проблемы фонетики 3. М., 1999.

Кушнир Н.Я. Стадиально-возрастная динамика интонационной структуры плача ребенка в первые месяцы жизни: Автореф. дис. ... докт. психол. наук. М., 1990.

Леонгард К. Акцентуированные личности. М., 2001.

Манеров В.Х. Психодиагностика личности по голосу и речи. СПб., 1997.

Манеров В.Х., Шнейдер Е.М. Автоматическое распознавание эмоций по спектральным и интонационным признакам // Материалы докл. и сообщ. 5-го Всесоюз. совещания-симпозиума цикла «Акустика речи и слуха». Одесса, 1989.

Манолова О.Н. Темпераментальная основа характера: Автореф. канд. психол. наук. М., 2005.

Никонов А.В. Исследование возможности прогнозирования поведения человека-оператора в проблемных ситуациях по акустическим и семантическим параметрам в процессе эксперимента с 240-суточной изоляцией оператора в замкнутой среде обитания. М., 1999.

Никонов А.В. Психологические проблемы акустической диагностики функциональных состояний оператора // Психологические проблемы деятельности в особых условиях. М., 1985.

Попов В.А., Симонов П.В., Фролов М.В., Хачатурьянц Л.С. Частотный спектр речи как показатель степени и характера эмоционального напряжения у человека // Журнал высшей нервной деятельности. 1971. Т. XXI. Вып. 1.

Русалов В.М. Опросник формально-динамической структуры индивидуальности: Методическое пособие. М., 1997.

Светозарова Н.Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982.

Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. Рига, 1974.

Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

Aronovitch C. The voice of personality: stereotyped judgments and their relation to voice quality and sex of speaker // Journal of Social Psychology. 1976. August.

Avery D. Personality as a Predictor of the Value of Voice // Journal of Psychology. 2003. September.

Bettes B. Maternal depression and motherese: temporal and intonational features // Child Development. 1988. August.

Cunningham M. Personality and the structure of the nonverbal communication of emotion // Journal of Personality. 1977. December.

Dewaele J.-M., Furnham A. Extraversion: The Unloved Variable in Applied Linguistic Research // Language Learning. 1999. September. Vol. 49. Issue 3.

Feldstein S., Sloan B. Actual and stereotyped speech tempos of extraverts and introverts // Journal of Personality. 1984. June.

Frick R.W. Communicating emotion: The role of prosodic features // Psychol. Bull. 1985. Vol. 97. № 3.

Gawda B. Neuroticism, Extraversion, and Paralinguistic Expression // Psychological Reports. 2007. June. Vol. 100. Issue 3.

Gorisch J., Wells B., Brown G.J. Pitch Contour Matching and Interactional Alignment across Turns: An Acoustic Investigation // Language & Speech. 2012. March.

Hargreaves A., Starkweather J. Recognition of speaker identity // Language & Speech. 1963. April.

Keller B. Speech prosody, voice quality and personality // Logopedics Phoniatrics Vocology. 2005. May.

Lam C., Kitamura C. Maternal Interactions with a Hearing and Hearing-Impaired Twin: Similarities and Differences in Speech Input, Interaction Quality, and Word Production // Journal of Speech, Language & Hearing Research. 2010. June. Vol. 53. Issue 3.

Makarova V. The Effect of Pitch Peak Alignment on Sentence Type Identification in Russian // Language and speech. 2007. 50. 3V.

Ramsay R.W. Speech patterns and personality // Language & Speech. 1968. January–March. Vol. 11. Issue 1.

Reissland N., Shepherd J., Herrera E. The pitch of maternal voice: a comparison of mothers suffering from depressed mood and non-depressed mothers reading books to their infants // Journal of Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines. 2003. February.

Scherer K. Judging personality from voice: A Cross-cultural approach to an old issue interpersonal // Journal of Personality. 1972. June.

Scherer K.R. Voice quality of American and German speakers // Journal of Psycholinguistics. Res. 1974. № 3.

Steer A.B. Sex differences, extraversion and neuroticism in relation to speech rate during the expression of emotion // Language & Speech. 1974. October-December. Vol. 17. Issue 4.

Tolkmitt F.J., Scherer K.R. Effect of experimentally induced stress on vocal parameters // Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance. 1986. August.

ПОНЯТИЕ «ИНТОНАЦИЯ» В МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

В.Н. Холопова
Москва

Остановлюсь на том воздействии, которое оказала деятельность Института живого слова на российскую музыкальную культуру — ее науку, педагогику и практику. Важным результатом стало кардинальное музыкальное понятие «интонация», введенное и больше всего разработанное музыковедом и композитором, академиком Б.В. Асафьевым. В числе первых применил этот термин и другой крупный русский музыкант-теоретик — Б.Л. Яворский. Однако то историческое значение, которое приобрела эта категория в музыкальной культуре, возникло благодаря мысли Асафьева. Асафьевское наследие хорошо изучено и прокомментировано, но белым пятном остается история сотрудничества ученого с В.Н. Всеволодским-Гернгроссом и Институтом живого слова, а именно это обстоятельство и открывает истоки той теории интонации, которую развивал Асафьев в течение всей жизни (1884–1949).

Асафьев в этом Институте читал лекции, и его публикации переплетаются с работами Всеволодского-Гернгросса. Еще в 1913–1914 годах Всеволодский-Гернгросс напечатал две статьи с общим названием «Закономерность мелодии человеческой речи» в журналах «Голос и Речь» и «Маски», а в 1922 году выпустил книгу «Теория русской речевой интонации» (Петербург: Гос. издательство). Асафьев в 1925 году создал «Обоснование русской музыкальной интонации», в 1926 году — очерк «Речевая интонация» [Орлова, 1971: 4]. Книга вторая его основного теоретического труда получила название «Интонация» (закончена в 1942 году, опубликована в 1947-м) [Асафьев, 1971]. Наряду с Асафьевым следует назвать еще одну личность, связанную с Институтом живого слова, —

выступавшего там музыковеда, критика, ученого-математика Л.Л. Сабанеева. В 1923 году, т.е. в пределах деятельности Института, появилась его книга из той же сферы интересов — «Музыка речи. Эстетическое исследование» [Сабанеев, 1923].

«Интонация» в асафьевском смысле слова составляет совершенно исключительное явление среди всех других категорий современной теории музыки. Традиционная теория музыки, идущая еще от Древней Греции, располагает системой чисто композиционных понятий: интервал, лад, тональность, ступень лада, аккорд, мотив, тема, такт, метр и т.д. Все они носят структурный, а не смысловой характер. Асафьевская же интонация есть выразительно-смысловая ячейка музыки. Это как бы музыкальное «слово», причем *живое, звучащее «слово»*, которое *не поддается существующей письменной, нотной записи.*

И тот путь, каким пришел Асафьев к этому понятию, отсылает нас к установкам Института живого слова. Сам он был не только выдающимся историком музыки, критиком, теоретиком, но и профессиональным пианистом и композитором. Этот разносторонний музыкант и мыслитель пришел к выводу, что произносимая речь в своих интонемах содержит огромное число смысловых оттенков, не фиксируемых в письменном слове, и они постоянно проецируются на музыку, подпитывая ее выразительность, обостряя музыкальный слух. Отсюда одно из основных определений, данных Асафьевым интонации: «…“Состояние тонового напряжения”, обусловливающего и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю интонацией» [Асафьев, 1971: 355]. Наконец, на основе интонации Асафьев дал и знаменитое, ставшее крылатым определение музыки: «Музыка — *искусство интонируемого смысла*» [Асафьев, 1971: 344].

Важнейшим качеством асафьевской интонации является ее *целостность*, в отличие от дробностности, отличающей чисто композиционный метод анализа (разложение на аккорды, интервалы, такты и т.д.). Смыслового содержания в композиционных констатациях будет примерно столько же, сколько в знаменитой фразе Л.В. Щербы «глокая куздра».

Чтобы систематизировать представления об интонации в работах Асафьева, расположим их по рубрикам.

Количественный фактор: минимальная и максимальная протяженность интонации. Минимальное количество звуков в интонации может быть равно 1. Однозвуковые интонации, передающие восклицание, призыв ко вниманию, утверждение, многочисленны в музыке различных стилей. Максимальная протяженность возникает, когда Асафьев говорит о симфонии как интонации. В.В. Медушевский предложил для этого случая термин «генеральная интонация». Уточним, что будем здесь иметь в виду единую эмоциональную интонацию, простирающуюся на протяжении всей формы (это может быть и часть симфонии, акт или картина в опере, также — вся небольшая пьеса). Но наиболее употребительны интонации объемом в вербальное слово или группу слов, в речевую лексему.

Качественный фактор: связь с речью, также движением — танцем, пантомимой, мимикой. Связь музыкальной интонации с речью очевидна, поскольку от интонем, звуковыразительных свойств речи она и произошла. Но в музыке удивительным образом воплощается и телесное (или предметное) движение. Асафьев, работавший концертмейстером балета, наблюдал «интонацию» в пластике танцев и пантомим, называя ее «немая интонация». Музыка способна в виде содержательной интонации передать движения плавные или угловатые, скольжения или прыжки, энергичный натиск или робость и т.п. Именно через эту пластическую способность интонации музыке доступны необозримые горизонты внешнего мира.

Стилевой аспект. Естественно, что музыкальные интонации имеют ту или иную стилевую окраску. Легко представить, что все интонации «половецкого» акта из «Князя Игоря» Бородина имеют восточную стилистику, а хор «Солнцу красному слава» — русскую, причем русско-архаическую.

Национальный аспект. Конечно, у каждого вербального национального языка есть своя фонематика, «музыка речи», которая не может не создавать предпосылок для музыкального фонизма, мелоса, ритмики, «речи музыки». Вспомним, что при жизни Чайковского в национальном отношении его относили к «немецкой партии», в противоположность чисто русскому направлению балакиревского кружка. Асафьев так

провел свой интонационный анализ музыки Чайковского, что доказал ее полную встроенность именно в русскую национальную культуру.

Социологический и исторический аспекты. Используя те новации, которые в его время несла марксистская философия, Асафьев обратил внимание на интонационные различия в музыкальной культуре разных классов — аристократии, рабочих, крестьян. Но особенно его интересовала проблема интонаций эпохи: каждая историческая эпоха порождает свой строй интонаций, а смена исторических эпох приводит и к смене музыкальных интонаций. В связи с этим ученый выдвинул положение о «кризисе интонаций», периодически наступающем в истории музыки. Конкретным примером для него был, в частности, период Французской революции, когда сложились маршеобразные ритмы, интонации массовых революционных песен. Когда же эпоха революционного движения сошла на нет, стали уходить в прошлое и порожденные им интонации. Асафьевская идея кризиса интонаций имеет и более широкое значение. Для композиторов вообще опасно постоянно пребывать только в одной интонационной сфере — грозит ощущение похожести музыкальных произведений. А. Шнитке, чувствуя для себя опасность такого рода, пришел к выводу, что композитор должен обновлять состав интонаций своей музыки примерно каждые семь лет.

Языковый аспект, словари интонаций, интонационная коммуникативность. Формуя «интонации» как новые для теории музыки явления, Асафьев отделяет их от традиционных композиционных категорий, подчеркивая их звучащий, живой характер: «Они повсеместно звучат, приходят на мысль, они — не отвлеченные представления, а *живые интонации*. Их нельзя назвать формами, периодами, схемами, конструкциями…» [Асафьев, 1971: 266]. Он прямо уподобляет их словам вербального языка, выходящим из своих контекстов: «Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы *словами* музыки, и их *словарь* мог бы быть справочником той или иной эпохи. Как слова они вновь вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз» [Асафьев, 1971: 267]. В анализе произведений Асафьев в изобилии дает названия встречаемым интонациям.

По большей части они у него носят эмоциональный характер. Например, у Чайковского — «словарь интонаций ласки, сочувствия, участия, материнского или любовного привета, сострадания, дружеской поддержки», «настороженные “биения сердц”» в оркестре», «“миги” раздумья, решения, нерешительности или колебания, напряженность горя, сожаление и т.п.». Но также видит и жанровый характер интонаций: «колыбельность», «похоронные фанфары» [Асафьев, 1954: 59, 95, 97].

Увидел Асафьев и возможность применить по отношению к музыке языковедческое понятие «семантика». Термин «музыкальная семантика» он предложил в конце первой книги «Музыкальная форма как процесс» (изд. 1930). Но во второй книге того же труда решил его изъять, обнаружив у читателей слишком вольное применение. Однако с его подачи «музыкальная семантика» уже вошла в общественное сознание.

Хотя благодаря усилиям Асафьева слово «интонация» прочно укрепилось в практике российских (и советских) музыкантов, оно — как научная категория — при жизни ее изобретателя признания не получило (существует предание, что на похоронах Асафьева говорили: «он мертв, а тайны не узнал я»). За рубежом «интонация в трактовке Асафьева» вошла в некоторые музыкальные энциклопедии, но все же не стала применяться музыкантами практически.

Активная разработка этого отечественного открытия началась примерно с конца 1970-х годов, в связи с новой волной исследований музыки как языка, с развитием музыкальной семиотики и теории музыкального содержания.

В начале 1980-х годов В.В. Медушевский закончил книгу, которую назвал «Интонационная форма музыки», где этим термином обозначил всю целостно-смысловую сторону музыки, в противоположность «аналитической форме», дифференцированно-структурной [Медушевский, 1993]. Он сделал несколько углублений интонационной теории, с подключением психологии и нейронаук, ввел новые понятия — «протоинтонация» и «генеральная интонация».

Под протоинтонацией мыслится некая жизненная основа, которая ведет к осмысленной музыкальной интонации. Под генеральной интонацией Медушевский понимает обобщенную интонацию, простирающуюся в пределах полного

произведения, но также в масштабе индивидуального композиторского стиля. Источник единства он объясняет психологически — на основе единого авторского «я»: «Сравним, например, вулканический характер музыки раннего Бетховена с более уравновешенной и мягкой музыкой Брамса; или хрупко-экстатическую интонацию Скрябина — с утонченно-созерцательной интонацией Лядова…» [Медушевский, 1993: 80].

Обращаясь к психологическому процессу свертывания-развертывания музыкальной интонации, Медушевский говорит об огромной работе сознания, позволяющего из всех баллад вывести «балладную» интонацию, из всех сочинений Бетховена — «бетховенскую», из сочинений Брамса — «брамсовскую». Все они характеризуют крупные смысловые целостности, не совпадающие ни с какими конкретными музыкальными построениями, хотя могущие свертываться на них.

В 1990–1991 годах вышла моя книга «Музыка как вид искусства», положенная в основу учебного курса того же названия в Московской консерватории, с главой 2 «Интонационная природа музыки» [Холопова, 1990/91]. В ней дано следующее, не совпадающее с Асафьевым определение музыкальной интонации (сейчас внесена небольшая коррекция): «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций».

В главе предложена собственная типология музыкальных интонаций и проработан вопрос об интонациях как смысловых единицах музыкального языка, благодаря чему они названы «музыкальными лексемами».

Типология интонаций составлена в виде следующей пентады:

1) эмоционально-экспрессивные;
2) предметно-изобразительные;
3) музыкально-жанровые;
4) музыкально-стилевые;
5) музыкально-композиционные.

Интонации музыкально-экспрессивные (1) — это, например, интонации вздоха, томления, героического подъема, созерцательного покоя. Предметно-изобразительные (2) — скачка коня, полет бабочки, журчание ручья, раскаты грома.

Музыкально-жанровые интонации (3) — маршевые, баркарольные, хоральные, джазовые. Музыкально-стилевые (4) — вивальдиевские, шопеновские, григовские, шостаковичевские. Музыкально-композиционные (5) — «пустые квинты», «воздушные септимы», «мягкие терции», «острый пунктирный ритм», «нежный флажолет», «плотный кластер». Как подразделение эмоционально-экспрессивных интонаций введен (в учебном курсе «Музыка как вид искусства») разряд «коммуникативные интонации»: восклицательная, вопросительная, утвердительная, повествовательная и др.

При изучении этой пентады интонаций в учебных заведениях студентам предлагается играть на фортепиано примеры из музыкальной литературы на каждый названный тип или синтез типов. Таким образом, интонации предстают в виде *живых, звучащих* элементов музыки.

Для рассмотрения интонации как лексемы музыкального языка сделано системное сопоставление вербального и музыкального языков по их уровням [Холопова, 2002: 47].

Вербальный язык	*Музыкальный язык*
Фонема	Фонизм
Лексема	Интонация (муз. лексема)
Синтаксис	Синтаксис
Композиция	Композиция

На основе исследований о вербальном языке В. Гумбольдта, Ю.Н. Тынянова, А.Ф. Лосева показан принцип трансформации в контексте также и музыкальной лексемы.

И хотя музыка *не может быть полностью сведена к языку* — из-за обширнейшей области подсознательного истолкование асафьевской интонации как музыкальной лексемы указывает действительное место и фундаментальную значимость открытия русского музыкального ученого.

В книге Д.К. Кирнарской «Музыкальное восприятие» [Кирнарская, 1997] оригинальную разработку получила «протоинтонация» Медушевского, при этом идентифицированная с понятием «базисные формы» американского психолога М. Клайнса. На примере нескольких протоинтонаций — призыва, просьбы, игры, медитации — Кирнарская показала связанную с ними коммуникативную ситуацию: призыва-

ющий — выше аудитории, просящий — ниже просимого и т.д. И этот смысловой прототип может восприниматься самой широкой аудиторией. В итоге делается важный вывод о способности к восприятию музыки (художественной музыки) через содержательность интонации — так воспринимают музыку до 45% слушателей. Тем самым на новом витке научной спирали происходит подключение к мыслям Асафьева о социальном качестве музыкальной интонации.

В исследовании Л.Н. Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [Шаймухаметова, 1999], а также учебном пособии «Семантический анализ музыкальной темы» [Шаймухаметова, 1998] высказано утверждение о существовании в музыке устойчивых интонационных формул с закрепленным значением и сделана систематизация их обширного массива на примере музыки XVIII–XIX веков. Благодаря закрепленным значениям в них констатированы функции музыкальной лексемы. Систематизация же включила: формулы сигналов — охотничьи роговые сигналы, фанфары, колокольные звоны и т.д.; формулы речи — интонации вопроса, восклицания, удивления, мольбы, просьбы, плача, скороговорку и т.д.; формулы пластики — реверансы, поклоны; формулы музыкальных инструментов — наигрыш свирели, бурдон, бряцание гуслей, балалайки, перебор струн и т.д.; формулы бытовой музыки — менуэт, сицилиана, траурное шествие и т.д.; музыкально-риторические фигуры — passus duriusculus, saltus duriusculus, suspiratio, fuga и т.д. Методологически вся разработка Шаймухаметовой повернута к семиотике, благодаря чему для интонационных формул применяется понятие «знак», а значение обозначается как «семантическое». Тем самым возрождается мысль о музыкальной семантике, проведенная Асафьевым в 1930 году.

Обратим внимание и на то, что приведенные выше эмоциональные формулы Шаймухаметовой или мои «коммуникативные интонации» на большом историческом расстоянии резонируют с видами интонаций слова в книге Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации» 1922 года: вопросительная, восклицательная, удивления, утвердительная, просительная, повествовательная и др.

Из заметных уточнений по проблеме музыкальной интонации следует упомянуть теоретическую ранжировку, которую дал М.Г. Карпычев в работе «Теоретические проблемы содержания музыки» [Карпычев, 1997]. Ведь при всем наличии в музыке устойчивых формул, которые могут функционировать наподобие слов в вербальном языке, произведения «художественной музыки» *не состоят из ячеек, рядоположных по своей семантической определенности*, их координация со смыслом и значением чрезвычайно разнопланова. Учитывая эту смысловую разноуровневость, Карпычев с позиции семантики выделил следующие уровни интонаций: моносемантика — интонация «точная», пресемантика — интонация «неточная», полисемантика — интонация «многозначная», неосемантика — интонация «новая» [Карпычев, 1997: 43–62].

К поискам единиц музыкального смысла и выразительности направили свои усилия и некоторые теоретики за рубежом — не отталкиваясь при этом от теории интонации Асафьева. Так, Л. Ратнер выработал систему «*топиков*», частично сходную с систематизацией формул Л. Шаймухаметовой: жанровые топики — менуэт, мюзет, сарабанда, пастораль, марш, речитатив, фантазия, фанфара; стилевые — турецкий стиль, блестящий стиль, певучий стиль; эмоциональные — мотив вздоха, amoroso и т.д. Ф. Тэгг (Тагг), занимаясь популярной музыкой, назвал ее единицы «*муземы*».

Но именно в зарубежной гуманитарной науке весьма распространено доасафьевское представление о музыке как языке и сфере семантики. Так, знаменитый философ С. Лангер утверждала, что музыка — «еще не язык, поскольку у музыки нет никаких слов» [Лангер, 2000: 204]. Лингвист Э. Бенвенист, пытаясь распространить понятие «язык» на музыку, пришел к выводу, что базовой единицей его является «нота», приобретающая эту значимость в гамме, в результате чего в музыкальном «языке» наличествует только синтаксис, но нет семиотики [Бенвенист, 1974: 80; Арановский, 1998: 44–45].

Подводя итоги, констатируем, что в России XX — начала XXI веков выстроилась целая система «живой музыкальной лексики», которая шла от «живого вербального слова». Она породила такое фундаментальное понятие, как «интонация» Б. Асафьева, введенное следующим поколением российских

теоретиков музыки в системы семиотики, языкознания, психологии, нейропсихологии. Вся эта сумма науки является принципиальной заслугой российского гуманитарного мышления. И поскольку первоистоки лежат в инициативах Института живого слова, круг разобранных музыкально-смысловых представлений в отечественной культуре замыкается почти через сто лет.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.

Асафьев Б.В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л., 1971.

Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

Карпычев М.Г. Теоретические проблемы содержания музыки. Новосибирск, 1997.

Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М., 1997.

Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000.

Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.

Орлова Е.М. Исследование Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» // Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е изд. Л., 1971.

Сабанеев Л.Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.

Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1990. Ч. 1; 1-е изд. 1991. Ч. 2; 2-е изд. 1994; 3-е изд. СПб., 2000; 4-е изд. СПб., 2002.

Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Науч. тр. Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского: Сб. 36. М., 2002.

Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ И РЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТЫ КАК СУЩНОСТНАЯ ОСНОВА РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

Д.Б. Горбатов
Москва

Одно из самых элегантных определений музыки дал Борис Владимирович Асафьев (1884–1949): «Музыка — это *искусство интонируемого смысла* [курсив автора]» [Асафьев, 1971: 344]. Между тем четкого *научного* определения «интонируемого смысла» Асафьев не дал, ограничившись лишь некоторыми фразами описательного характера: «качество осмысленного произношения» [там же: 259], «оформленное звукосопряжение, в звучании обнаруживаемое» [там же: 183], «“состояние тонового напряжения”, обусловливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”» [там же: 355]. Наиболее близким к научному определению можно считать следующий фрагмент: «Интонация есть… *осмысление звучания*, а не простое констатирование отклонения от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования музыки нет. Интонация речевая — осмысление звучаний, музыкально не фиксированных, не стабилизировавшихся в *музыкальных* расстояниях или в постоянных отношениях звуков, ставших то́нами. Интонация музыкальная — осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: то́нов и тональностей [курсив автора]» [там же: 198].

Прежде всего, необходимо ответить на *первый основной вопрос*, без чего невозможно начинать академическое исследование: правомерно ли вообще сравнивать интонацию речевую и музыкальную как *родственные* феномены? Вот что пишет о речевой интонации современный учебник семиотики: «Интонация — …загадочный семиотический феномен… Загадка интонации — в том, что в ней содержатся одновременно фундаментальные *инвариантные* черты этнического

языка и вместе с тем тонкие *индивидуальные*, просто интимные особенности звучания речи конкретного человека, обусловленные всем его существом — полом, возрастом, психосоматикой — вплоть до настроения и отношения к адресату и предмету речи… Интонемы…:

(1) членят речь на смысловые части…;

(2) различают коммуникативные типы высказываний (вопрос, побуждение, восклицание, повествование и др.);

(3) выражают актуальное членение высказывания (различение темы и ремы).

…Ребенок в обращенной к нему речи сначала различает только интонемы; соответственно, и усваиваются интонемы также в первую очередь… Интонация является *главным* средством выражения чувственного содержания речи… Интонация и сильнее слов, и искреннее, и безыскуснее: это прямое, идущее из глубины организма говорящего человека, из самих легких, акустическое выражение его чувств… Знаменитый московский актер… говорил студентам: "Есть только один способ записать слово *да* и слово *нет*. Но есть пятьдесят способов разного произнесения слова *Да* и пятьсот способов произнесения слова *Нет*" [курсив автора]» [Мечковская, 2007: 140–142].

Асафьев в своей работе «Речевая интонация» высказался на этот счет лаконично, зато весьма многозначительно: «Речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока» [Асафьев, 1965: 7]. Сегодня эта мысль находит подтверждение у биоакустиков: все высшие млекопитающие обладают генетической способностью издавать звуки неоднородной высоты для выражения смены эмоциональных состояний — но только человек в ходе своей эволюции развил уникальную способность фиксировать определенную высоту тона, причем способность эта специфически коррелирует с выражением сложных чувств, которые являются *качественной* трансформацией простых эмоций[1]. Это позволяет существенно заострить вывод, сделанный Асафьевым: интонация речевая и музыкальная — не *разные* «ветви *одного* звуково-

[1] Слова «чувства» и «эмоции» используются здесь в строгом значении *психологических* терминов.

го потока», а *один и тот же* феномен *единой* биологической (у́же, биоакустической) природы.

Сопоставляя этот вывод с тремя функциями речевых интонем [см. выше: Мечковская], можно видеть, что именно речевая интонация выделяет в высказывании главное и второстепенное. Именно и только тоновая неравнозначность темы и ремы *речевого* высказывания есть главное, а иногда и единственное средство, позволяющее расставить в нем *логические* акценты, т.е. — собственно *осмыслить* его. В интонационном устройстве *музыкального* высказывания заложен тот же принцип — правда, с одной существенной оговоркой: именно и только тоновая неравнозначность его тематического и рематического компонентов есть не просто главное, но и *единственное* средство, позволяющее расставить в нем *смысловые* акценты, т.е. — отличить его от *немузыкальной* звуковой последовательности.

Здесь важно отметить, что рассмотрение интонационного устройства речи и музыки допускает неодинаковую степень отчетливости: если в речевом высказывании можно говорить о теме и реме, то в музыкальном, соответственно, — лишь о тематическом и рематическом компонентах. Причина такого различия очевидна: речь *членораздельна* — музыка есть *сплошной* звуковой поток. Еще важнее подчеркнуть различие понятий «мысль» и «смысл»[2]: с точки зрения семиотики высказывания мысль есть то, что́ оно *означает*; смысл есть то, что́ вычленяется в нем как его «фокус», то, *ради чего* высказывается именно данная, а не иная мысль (см. табл. 1).

При этом, несмотря на свою изначально сходную *акустико-временну́ю* природу, речевое и музыкальное высказывания имеют одно фундаментальное отличие: если у первого семиотические планы друг от друга максимально *отделены*, то у второго они, наоборот, максимально *слиты*. Таким образом: если в речевом высказывании смысл четко отделен

[2] «Мысль — результат процесса мышления в форме суждения или понятия» [ТСРЯ, 2003: 566]. «Смысл — …значение чего-либо, постигаемое разумом» [там же: 1220]. Тавтология однокоренных в данном случае использована намеренно. Именно ею особо подчеркивается *соподчиненность* выявляемых понятий: мысль есть *общее*, смысл есть его *частное*; мысль — некое «множество», смысл — его «подмножество».

Таблица 1

	План выражения	План содержания
мысль	совокупный акустический образ высказывания как таковой*	то, как *понимают* высказывание участники речевой коммуникации
смысл	совокупный «акустический рисунок» всех подъемов и падений тона в высказывании («интонограмма»)	то, *ка́к* понимают участники речевой коммуникации, что́ в высказывании главное и что́ второстепенное

* Имеется в виду «сумма “внешних форм”» всех слов, составляющих высказывание (в понимании «внешней формы» А.А. Потебней [Потебня, 1989]).

Таблица 2

Вербальные высказывания	Музыкальные высказывания
• Поддаются *и* синтагматическому, *и* актуальному членению, т.е. их можно разобрать как по членам предложения (подлежащее — сказуемое — дополнение), так и по коммуникативно-смысловым фазам (тема — переход — рема).	• *Не* поддаются синтагматическому членению (в музыке нет ни подлежащих, ни сказуемых), зато поддаются актуальному членению: всякое *осмысленное* музыкальное высказывание обязательно имеет свой «фокус», т.е. *рематический компонент*.
• Могут быть: *с одной стороны* — или «полными», т.е. иметь *и* подлежащее, *и* сказуемое, или «неполными», т.е. иметь *либо* подлежащее, *либо* сказуемое; *с другой стороны* — или «коммуникативно-расчлененными», т.е. иметь *и* тему, *и* рему, или «коммуникативно-*не*расчлененными», т.е. иметь *либо* тему*, *либо* рему.	• *Не* могут быть ни «полными», ни «неполными» (ибо *не предикативны* как таковые) — зато, *почти* так же как и *вербальные*, могут быть или «коммуникативно-членимыми», т.е. иметь в себе *оба* компонента (в большинстве случаев), или «коммуникативно-*не*членимыми», т.е. иметь в себе компонент *либо* тематический** (в единичных исключительных случаях), *либо* рематический (в меньшинстве неисключительных случаев).

* Согласно идее Р.О. Якобсона, у вопросительных предложений ремы нет [«Кругосвет»].

** Здесь и далее термин «тематический» никак не связан с омонимичным ему термином, используемым в музыковедении. Под тематическим (компонентом) понимается вся часть музыкальной фразы, которая не является ее рематическим (компонентом), но необходимо его обусловливает.

от мысли и служит лишь для ее наилучшей «фокусировки», то в музыкальном высказывании мысль настолько психологически имманентна, семиотически расплывчата и индивидуально-субъективна, что смысл фактически полностью ее поглощает (см. табл. 2).

Любопытно и важно отметить, что «интонограммы» речевого и музыкального высказывания имеют типологически схожий рисунок: *тематическая* фаза у обоих маркируется относительно *свободным движением* тона, *рематическая* — наиболее *резким подъемом*, а затем таким же *резким падением* тона. С одной стороны, такая интонационная динамика прямо отражает эмоциональный план и речи, и музыки: человек *рефлекторно* усиливает давление выдыхаемого воздуха именно в тот момент говорения или пения, который представляется ему наиболее существенным для «фокусировки» смысла его высказывания. С другой стороны, как только выработалась социальная необходимость донести смысл *своего* высказывания до сознания *других* людей максимально эффективно и емко, началась история собственно *интонирования как процесса*: на этой стадии и речевые, и музыкальные высказывания естественным образом обрели и *протяженность*, и *внутреннюю структуру*. При этом стало очевидно (на уровне вербального подсознания), что:

• одну и ту же *мысль в речи* можно передать, интонируя разные *смыслы*;

• один и тот же *смысл в музыке* — из-за ее принципиальной неспособности выразить какую-либо *мысль* — можно передать, интонируя разные *аспекты звука*;

• чем более тонко разработаны акустические механизмы такого интонирования и чем более гибко дифференцирована его структура, тем четче участники коммуникации фиксируют *смысл* высказывания, а значит, тем глубже осознают его *коммуникативную ценность*.

Здесь мы, неизбежно и вплотную, подходим к проблеме *понимания музыки*. Как понимать вербальную речь, ясно: в речи есть слова — словам соответствуют их значения. Но как «понимать» музыку, если в ней нет слов, а есть только невербальные смыслы, индивидуальную перцепцию которых невозможно «транслировать» за пределы собственной психики?

Реализацию метафоры «понимание музыки» можно видеть именно в *понимании интонационного устройства* музыкальной фразы — т.е. в индивидуальной способности слушателя членить ее на тематические и рематические компоненты. Истинный *любитель* музыки, независимо от уровня его музыкального профессионализма, всегда — главным образом неосознанно — безошибочно различает эти компоненты на слух. И наоборот: если человек музыку *не любит* (или, в худшем случае, страдает амузией), то, скорее всего (и, видимо, главным образом), в силу своей неспособности вычленить «тему» и «рему» из ее сплошного звукового потока. Именно поэтому, например, одна из актуальных *проблем* новоевропейской «авангардной» музыки — утрата навыка четкого различения ее «темы» и «ремы» даже искушенными слушателями. По аналогии с термином лингвистов Пражского кружка, подобное ощущение хочется назвать «коммуникативной нерасчлененностью» музыкальных высказываний — только уже не в научно-позитивном, а в обиходно-негативном плане. Именно здесь проходит грань между такими субъективными оценками музыки XX века, как «не нравится!» — обычно в адрес его первой половины (авангард — модерн) и «не понимаю!» — чаще в адрес его второй половины (новый авангард — постмодерн).

При всем том именно интонационная, т.е. сущностная основа музыки имеет сегодня слабейший теоретический базис. С одной стороны, фундаментальный труд Бориса Асафьева [1971] изучен досконально, и авторитет его весьма высок. С другой стороны, никаких принципиально новых трудов, могущих *научно* обосновать гипотезу Асафьева с высоты современного гуманитарного (и не только гуманитарного) знания, до сих пор не появилось. С третьей стороны, центральная идея Асафьева довольно плохо освоена за пределами России: в контексте, не связанном с чистотой интонирования, зарубежные коллеги воспринимают английское слово *intonation* как “word misuse” (оговорку иностранца)[3]. В этой связи представляется уместным и своевременным предложить к обсуждению терминологию вышеизложенного подхода.

[3] Однажды мне лично было предложено «поправить» себя: “Intonation? Did you mean… *intention*?”

Согласно общеизвестному положению элементарной теории музыки, звук[4] имеет четыре независимых параметра: *высоту*, *длительность*, *громкость* и *тембр*. Очень важно здесь слово «независимых»: если рему *речевого* высказывания маркирует именно и *только тон*, то рематический компонент *музыкального* высказывания могут маркировать *все четыре* параметра звука в *любых* комбинациях. При этом речевая рема всегда попутно маркирована и силовым акцентом тоже, однако ее громкостный параметр никогда не отделен от высотного. В музыке же высота и громкость друг от друга не зависят. Именно поэтому в музыкальных школах часто можно услышать окрик разгневанного педагога: «Выше — не значит громче!»[5]

Соответственно: если речевая рема — это «выше» (ибо падению тона необходимо предшествует подъем), то музыкальная рема — это *и* «выше», *и* «дольше», *и* «громче», *и* «гуще». Но здесь нас подстерегает «дьявол в деталях», ибо в реальном звуковом потоке *все четыре* рематических параметра музыкального высказывания крайне редко встречаются в одной и той же фазе (как, например, в начале Третьей симфонии Бетховена). Гораздо чаще их корректнее было бы описывать так: и/*или* «выше», и/*или* «дольше», и/*или* «громче», и/*или* «гуще». Проще говоря: некоторые рематические параметры могут находиться «в фазе», а другие при этом — в то же самое время — «в противофазе».

«Дьявол в деталях» подстерегает нас и дальше: если в вербальной речи рема никогда не маркируется *паузой*, то в музыке такое случается сплошь и рядом. Вообще, это один из парадоксов музыки: пауза в ней может иметь не меньший, а иногда и больший интонационный «вес», чем звук! Благодарному и чуткому слушателю это вполне понятно — но бес-

[4] Имеется в виду *музыкальный звук* как акустический термин в его общепринятом понимании. Между тем, в силу поистине революционных изменений в европейской музыке второй половины XX века, такое понимание термина видится устаревшим, и идея его пересмотра представляется актуальной.

[5] Такая ошибка у детей есть прямое следствие интерференции речевой и музыкальной интонации: в *естественной* вербальной речи выше — это *всегда* громче. (Не так в актерской декламации, где степень *сознательного* речевого контроля на порядок выше.)

пристрастной теоретической науке над сутью этого вопроса еще придется «попотеть».

Однако и здесь «усыпить» нашего «дьявола в деталях» не удастся, потому что высота, длительность, громкость и тембр — это ведь параметры музыкального *звука*, но не *высказывания*. В связи с этим полезным представляется следующее *разграничение* терминов:

• динамику строя (как «проекцию»[6] *высот* звуков), динамику ритма (как «проекцию» *длительностей* звуков), динамику нюансов (как «проекцию» *громкостей* звуков) и динамику тембров (как «проекцию» *тембров* звуков) можно рассмотреть как группу рематических параметров *первого рода*; соответственно,

• гармонию (как «проекцию» *динамики строя*), метрику (как «проекцию» *динамики ритма*), акцентность (как «проекцию» *динамики нюансов*) и инструментовку (как «проекцию» *динамики тембров*) можно рассмотреть как группу рематических параметров *второго рода*. При этом — *в представлении слушателя* (см. табл. 3):

(1) рематический компонент динамики *строя* будет воспринят как *более устойчивая позиция* (с точки зрения *гармонии*);

(2) рематический компонент динамики *ритма* будет воспринят как *более сильная позиция* (с точки зрения *метрики*);

(3) рематический компонент динамики *нюансов* будет воспринят как *более акцентная позиция* (с точки зрения *акцентности*); и

(4) рематический компонент динамики *тембров* будет воспринят как *более «темброво дифференцированная» позиция* (с точки зрения *инструментовки*).

Остается ответить на *второй основной вопрос*: чем столь подробный интонационный анализ музыки может обогатить современное гуманитарное знание?

1. Дополнительный и очень полезный эффект фиксации внимания на «теме» и «реме» музыкального высказывания со-

[6] Здесь и далее под «проекцией» имеется в виду когнитивный «перенос» фазы психофизического слышания на фазу сенсуально-интеллектуального восприятия.

Таблица 3

Рематические параметры музыкального высказывания			
параметры первого рода		**параметры второго рода**	
динамика строя	выше <—> ниже	более «устойчиво» <— —> менее «устойчиво»	*гармония*
динамика ритма	дольше <—> короче	метрически «сильнее» <— —> метрически «слабее»	*метрика*
динамика нюансов	громче <—> тише	более «акцентно» <— —> менее «акцентно»	*акцентность*
динамика тембров	«гуще» (звучность ближе к туттийной) <— —> «жиже» (звучность ближе к сольной)	более «темброво дифференцированно» <— —> менее «темброво дифференцированно»*	*инструментовка*
Направление движения по шкале континуума: «рематичность» <——————————————> «тематичность»			

* Под большей «тембровой дифференцированностью» имеется в виду тембр звучности, когнитивно отделимый от нее самой, под меньшей, соответственно, — тембр звучности, когнитивно слабо отделимый либо вовсе неотделимый от нее самой. Таким образом, если у тембровой динамики, как у параметра первого рода, на первый план выходит аспект «количественный» (больше в звучности разнородных тембров или меньше), то у инструментовки, как у параметра второго рода, — аспект «качественный», а именно: в большей степени данное сочетание тембров связано именно с данной звучностью (как, например, во Вступлении к опере Вагнера «Лоэнгрин») — или в меньшей (как, например, в «Искусстве фуги» И.С. Баха).

стоит в том, что неискушенный, но усердный слушатель может стать более искушенным: маловероятно, что он музыку *полюбит*, зато очень вероятно, что он станет лучше *понимать*, из каких элементов она состоит, откуда и куда она «движется». Именно с этой точки зрения глубоко прав Асафьев, который понимал «процесс формования музыки как процесс диалектический» [Асафьев, 1971: 22–23]. Чем раньше начинать этому учить — тем лучших результатов можно добиться.

2. Для музыкантов-профессионалов интонационный анализ послужит очень ценным дополнением к традиционному анализу формы-структуры и может значительно изменить ракурс их взгляда даже на те произведения, которые, как им казалось, они знали наизусть всю жизнь.

3. Интонационный анализ полезен с чисто научной точки зрения, поскольку имеет гораздо более широкую область применения. Традиционный анализ формы-структуры, основоположником которого был немецкий теоретик Адольф Маркс (1795–1866), удовлетворительно описывает произведения европейской музыки классико-романтического периода, но не может ничего сказать ни о европейской музыке других эпох, ни о музыке за пределами Европы. Для интонационного анализа таких преград нет, поскольку он направлен не на периодичность метра (она не универсальна) и не на периодичность повторов материала (она тоже может не наблюдаться), а на *тоновую неравнозначность тематических и рематических компонентов, явленную универсально, повсеместно и дифференцированно во всех четырех аспектах музыкального звука* (а также в их когнитивных «проекциях» на музыкальное высказывание).

4. Для интонационного анализа не важен аспект художественный: анализируя «музыкальное становление» как таковое, можно полностью абстрагироваться от его эстетики. Таким образом, круг *звуковых процессов*, пригодных к рассмотрению, значительно расширяется: для интонационного анализа нет музыки «старинной» или «современной», «академической» или «фольклорной», «профессиональной» или «любительской», «высокой» или «низкой», — годится любая. Именно в интонационном анализе видится потенция к обнаружению системы культурного взаимодействия между *индивидуальными особенностями* музыкального высказывания и *универсальными закономерностями* его структуры — а это значит, что на основе такого анализа можно будет выстроить целостную и непротиворечивую *всеобщую теорию музыки*.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2003.

«Кругосвет». Сетевая энциклопедия. URL: http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/AKTUALNOE_CHLENENIE_PREDLOZHENIYA.html

Мечковская Н.Б. Семиотика. Курс лекций. 2-е изд. М., 2007.

Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.

РОЛЬ ЖИВОГО ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В КОМПОЗИЦИИ СЦЕНЫ ДУЭЛИ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

П.Б. Ландо
Москва

Живое слово — интереснейшая тема для исследования оперной музыки. Во-первых, слово в опере согрето певческим дыханием и пропевается особым спевно-распевным образом. Именно это деление слова по ритму музыки в пении создает спевы и распевы. Такое деление, по статистике, более чем в половине случаев любого пропеваемого вербального текста не совпадает с делением слова на слоги. Что и создает феномен певческой артикуляции, в отличие от речевой артикуляции (см.: [Ландо, 2011]). Во-вторых, слово интерпретируется в музыке дважды. Первый раз композитором и второй раз исполнителями (певцом, дирижером и режиссером).

Отсюда возникает присущая опере как части театрального искусства многомерная смысловая глубина живого пропетого слова. В статье мы попробуем показать на примере анализа сцены дуэли из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», как одна пропетая поэтическая строка становится источником смыслового движения не только в пении оперного артиста, но и в партии оркестра, служащего образному раскрытию драматического действия всей картины этой оперы.

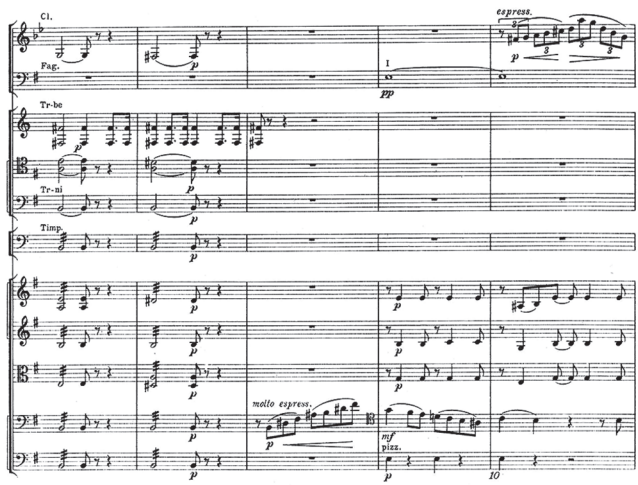
Речь идет о «пропевании слов» оркестром в «Онегине». В 1980 году мне пришлось параллельно готовить и провести два разных спектакля «Онегина» к 100-летию со дня первой постановки в двух разных театрах. В общей сложности я подготовил шесть составов исполнителей и буквально дышал «Онегиным». И вот во время спектакля оперной студии РАМ имени Гнесиных в Доме-музее П.И. Чайковского близ города Клин мне открылся смысл финала 2-й картины 2-го действия. Так получилось, что библиотекарь А. Рябчикова по ошибке взяла вместо партитуры «Онегина» партитуру оперы Чайковского «Пиковая Дама».

С самого начала оперы, чтобы оркестр не волновался, пришлось «переворачивать» страницы во время спектакля (всегда знаю оперу наизусть), а тут, увлекшись музыкой и драматизмом ситуации, перестал переворачивать страницы. Концертмейстер оркестра Б.М. Симский что-то заподозрил, встал, заглянул в партитуру, и по его выражению лица оркестр понял, что у меня нет партитуры. Замечу, что оперный оркестр, как правило, нервничает, если дирижер дирижирует оперу наизусть.

И вот после выстрела в финале картины я внутри себя явственно услышал вместе с пением тромбонов слова: «Что День Гря… Ду…» (пример № 8). Это открытие в знакомой с детства музыке, и к тому же не менее сотни раз дирижируемой мной тогда опере, было подобно удару молнии. Уже после спектакля, тщательно проанализировав заново партитуру, я нашел тот исполнительский план, который осуществлял потом всегда.

Изложу свои соображения.

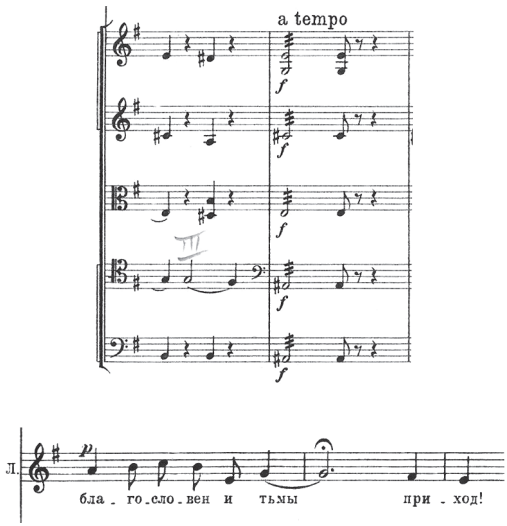
Первый раз мелодия фразы Ленского «Что день грядущий мне готовит» появляется в 9-м и 17-м тактах № 17 у виолончелей:



Пример № 1

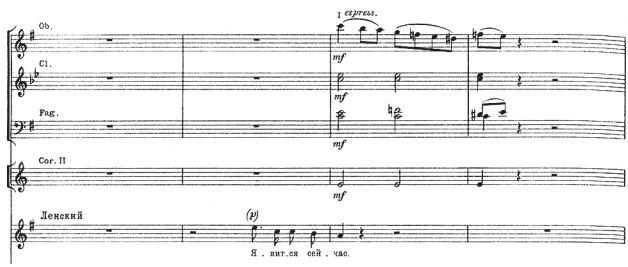
Виолончели должны петь как будто произносят слова арии, в конце соло, в 19-м такте я применяю переход на третью

струну, чтобы максимально приблизить тембр виолончелей к тембру солирующего тенора в соответствующем месте арии Ленского:



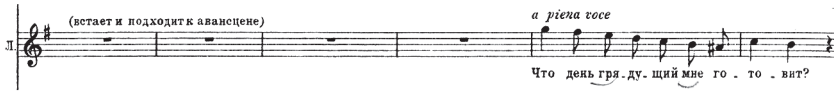
Пример № 2

Третий раз эта фраза с обязательной вилочкой звучит у гобоя в 35-м такте после слов Ленского «Явится сейчас» (пример № 3).



Пример № 3

И только на четвертый раз она появляется со словами «Что день грядущий мне готовит» в 10-м такте арии Ленского.

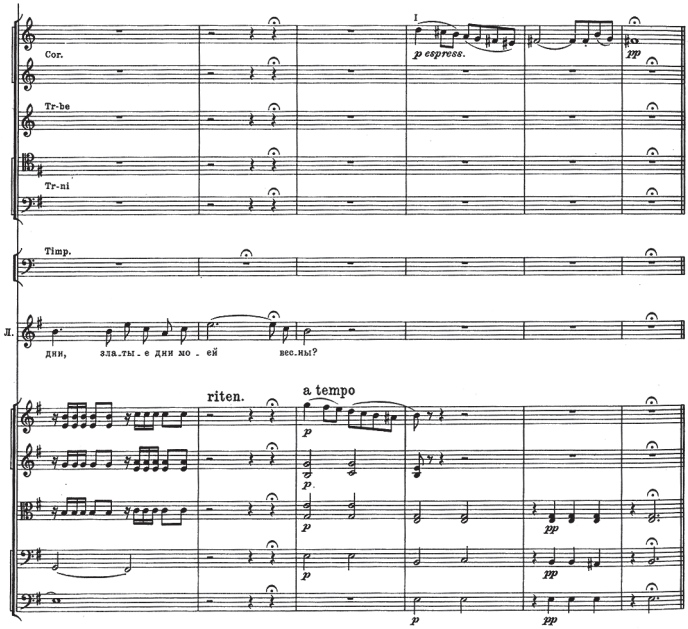


Пример № 4

Эта фраза сложна по звуку, требует прикрытого звучания и обязательна вилочка cresc. и dim на словах «мне готовит», мотив которых должен всегда потом повторяться в оркестре с этими нюансами. Анализ показывает, как тщательно и постепенно композитор готовит появление слова в этой фразе. Понятно, что сочинялась ария Ленского раньше всего остального тематического материала.

Автор закрепляет наше восприятие четырехкратным повторением и развитием фразы с тем же подтекстом в тактах 18-м «Паду ли я, стрелой пронзенный?», 44-м «Скажи, придешь ли дева красоты», 32-м «Ах, Ольга, я тебя любил», 34-м «Тебе единой посвятил».

И вот в четырех заключительных тактах арии Ленского анализируемая фраза дважды звучит в оркестре сначала у скрипок, потом у валторны уже без слов (пример № 5).

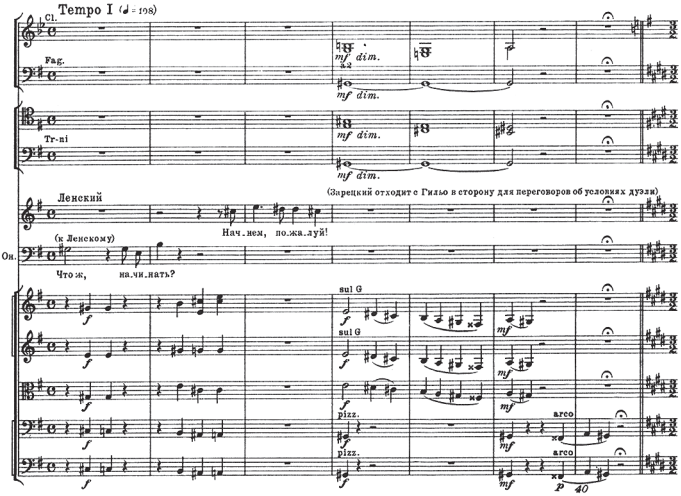


После 12-и повторений фразы с развитием — смысл слов уже закреплен в нашем сознании вместе с мелодией.

Автор делает это намеренно.

Пример № 5

Проследим за его мыслью. В сцене поединка №18 на 37-м такте после фразы Ленского «Начнем пожалуй» звучит в 13-й раз инструментальное проведение «Что день грядущий мне готовит» у de bracco (пример № 6),



Пример № 6

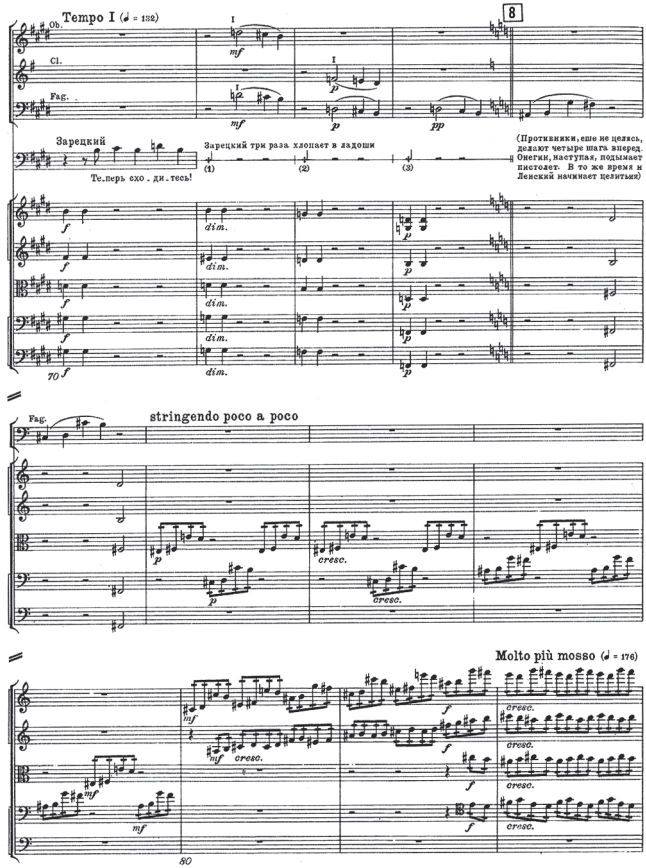
Для скрипок я рекомендую струну соль, для густоты и насыщенности тембра, для альтов — струну до, чтобы на фоне низких кларнетов в регистре шалюмо с фаготами и тромбонами возник оттенок предчувствия трагической развязки сюжета и в оркестре возник гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?» («To be or not to be?»). Обратим внимание на последнюю фразу виолончелей и контрабасов в последнем такте, повторяющую только «готовит».

Немедленно ритм этого «готовит» превращается в ритм литавр, виолончелей и контрабасов pizz, сопровождающий небольшой, но емкий дуэт, написанный в форме канона «Враги». Этот ритм живо ассоциируется с ритмом начала

увертюры бетховенского «Эгмонт» и полностью цитируется в вокальных партиях Ленского и Онегина 1–2 такты и т. 12. Сарабанда — рок, нашествие, фатум — излюбленные образы П.И. Чайковского.

На последнем слове Ленского и Онегина «Нет» 17–20 т. дуэта я допускаю для усиления драматизма ситуации небольшое parlando (сказать на дыхании, как бы спеть). Фраза Ленского из ариозо 1-й картины «Я люблю Вас» повторяется четырежды в минорном варианте на фоне оркестра, развивающего идею «мне готовит» перед фразой Зарецкого «Теперь сходитесь», которая построена на реплике Онегина «Замолчите, иль я убью Вас».

Обратим внимание на четыре такта, когда Зарецкий трижды хлопает в ладоши, где фразы гобоя, кларнета и фа-



гота представляют собой усеченный вариант анализируемой фразы в виде: «Что день гря…», а в четвертом и пятом тактах у фагота соло мы дважды слышим «Мне готовит?» («Иль мимо пролетит она»). Вспомним соло фагота в арии Ленского. Слышим именно как вопрос, причем второй раз вопрос звучит в более высоком регистре фагота более трагично (пример № 6).

Пример № 7

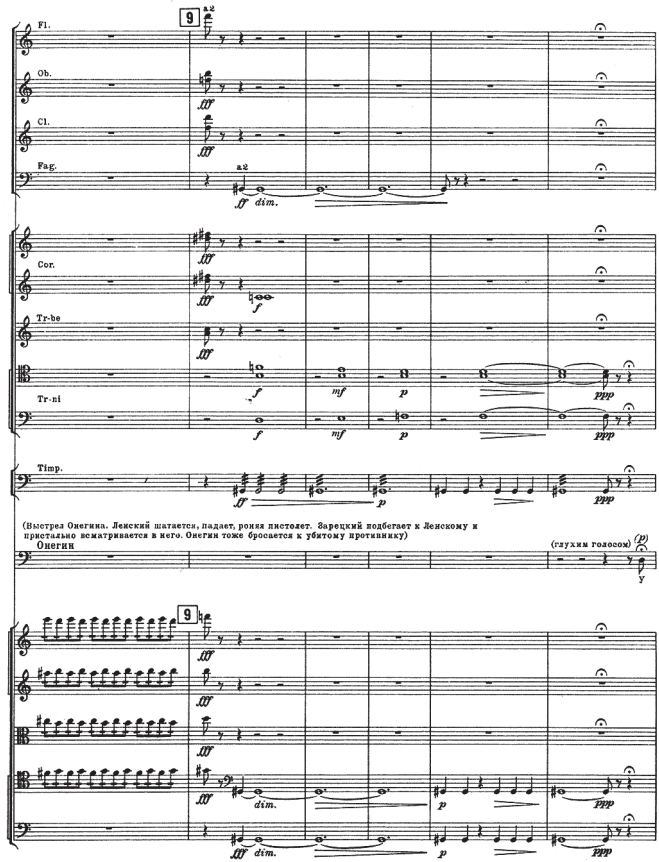
В последующем stringendo poco a poco (пример № 6) мотив «мне готовит» звучит более 18 раз, усиленный последовательным двойным сжатием, а также перекличкой альтов, виолончелей и скрипок. После имитации в оркестре выстрела пистолета и эха пистолетного выстрела у литавр, фаготов, виолончелей и контрабасов.

В оркестре тромбоны поют, и это абсолютно гениальная находка великого композитора, через паузу: «ЧТО ДЕНЬ ГРЯ ДУ» в увеличении, причем после «ДУ» в нижнем оркестровом регистре цитируется ритм 1-й части 5-й симфонии Бетховена «Так судьба стучится в дверь» (пример № 8).

Пример № 8

Первая часть 5-й симфонии Бетховена также цитируется Чайковским в сцене приезда Ленского и Онегина в 1-й картине оперы, как раскрытие внутреннего предчувствия Татьяны, что Онегин ее судьба. Еще несколько примеров цитирования П.И. Чайковским: «Господи помилуй» звучит в оркестре на словах няни «Благословил меня отец» в сцене письма, или самоцитата «Уж как по мосту мосточку» в сцене Ольги и Татьяны в первой картине. А обобщенные цитаты жанра русского романса («Слыхали ль Вы», поздравительного куплета Трике «Ви роза..», протяжной и плясовой русских народных песен «Болят мои….» и «Уж как по мосту… », вальса, полонеза как среза образов музыки, бытующей в разных общественных слоях России пушкинского времени) делают оперу «Евгений Онегин» П.И. Чайковского своеобразной энциклопедией музыки России того времени.

И, наконец, после фраз Онегина и Зарецкого «Убит? — «Убит!», обнимающих диапазон знаменитой фразы и построенных по ее опорным нотам, в оркестре фраза «Что день

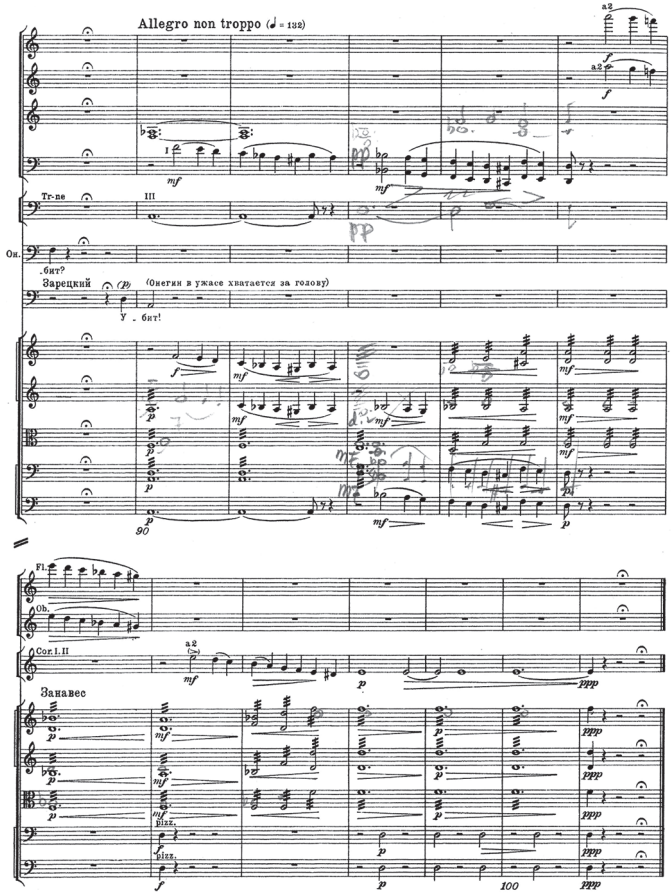


грядущий мне готовит?» проходит полностью четыре раза в увеличении в размере 3\2: скрипки с фаготом, контрабас, виолончели с фаготами, флейты с гобоями, валторны. А в последних четырех тактах валторны на ноте ля малой октавы и виолончели с контрабасами pizz на ноте ре большой октавы цитируют в увеличении только ритм фразы «ЧТО ДЕНЬ ГРЯ ДУ».

Пример № 9

Тоническое ре у струнных в сочетании с тремоло у скрипок и альтов и diminuendo к еле звучащему ppp придают заключению абсолютную трагическую безнадежность.

Я предпринял попытку показать, как именно Пушкинское Слово становится смысловой частью композиции «Евгения Онегина» и дает возможность П.И. Чайковскому совершенно оригинально и в то же время лаконично выразить весь трагизм гибели человека.



ЛИТЕРАТУРА

Ландо П.Б. Особенности артикулирования стихотворного текста в пении // Под знаком «Мета». Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14–16 марта 2011 г. М.; Калуга, 2011.

EMBODYING THE LITERARY FORM: APPROACHES TO THE CORPOREAL ASPECTS OF POETRY IN THE WORKS OF RUSSIAN FORMALISTS AT THE INSTITUTE OF THE LIVE WORD AND BEYOND

A. Hedberg Olenina
(North Carolina, USA)

A reconstruction of the history of the Institute of the Live Word (*Institut Zhivogo Slova*, IZhS), as well as The Laboratory for the Study of Literary Speech (*Kabinet po izucheniiu khudozhestvennogo iazyka,* KIKhR) at the Institute of Art History reveals little known aspects of the earlyphase of Russian Formalism by foregrounding the importance of kinesthetic experience of articulation for the literary analyses of OPOIaZ scholars associated with these research centers. Their emphasis on the physical sensations evoked by the pronunciation of literary texts ties back the questions of aesthetics to nuances of human perception, which is a rather surprising position for a theoretical school known for insisting on understanding the intrinsic properties of literary textswithout a recourse to the author. Indeed, we are more familiar with the Formalists' urge «to get rid of subjective-psychological interpretation and make the analysis of poetic texts objective, morphology-based» (Eikhenbaum 1922:13). Eager to ground stylistic discussions in unmistakable, verifiable data, the Formalists documented how the poetic meter interacts with morphology and syntax, how the repetition of sounds or syntactic structures creates rhythmical patterns, or how a particular phrasing calls for one or another intonation. But listing such details was not everything. Even more crucial for the Formalists was looking at the poetic text as a blueprint, or a matrix for evoking particular articulatory experiences and acoustic sensations. In this conception, the physical aspect of the text's performance — first, by the author while composing, and then, by each individual reader — was inseparable from their cognitive processing and emotional response to it as an aesthetic object.

This paper explores approaches to embodiment negotiated in the works of several Formalist scholars affiliated with IZhS and KIKhR, with a particular focus on Sergei Bernshtein and his discipleand collaborator, an acclaimed stage reader Sofia Vysheslavtseva. According to Vitalii Shmidt, in the early 1920's, Bernshtein shared his Formalist colleagues Boris Eikhenbaum's and Viktor Zhirmunskii's belief that the articulatory and auditory properties are encoded in the poetic text, but later began to emphasize the reader's idiosyncratic vocalization, which might not necessarily coincide with the author's intended acoustic scheme (Shmidt 2014). Throughout his career, however, Bernshtein attached value to the physical sensations of pronunciation — and they were key for his view ofthe poetic text as an «emotional-dynamic organization» of verbal material (Bernshtein 1927:29). For Vysheslavtseva, who did research atthe KIKhRunder Bernshtein's supervision (Vysheslavtseva 1970: 71–72), one of the fundamental stylistic aspects of the poetic text was *motornost',* defined as the ability to induce bodily movement — from the quiet, almost imperceptible motion of the lips matching the pensive verses of Afanasii Fet, to the rhythmical gesticulation complementing Vladimir Mayakovsky's marches (Vysheslavtseva 1927:46). Fitting with the Formalists' paradigm, Bernshtein's and Vysheslavtseva's literary analyses moved away fromtraditionaldiscussions of the text's content, its mimetic references and reflections of the author's biography. Instead, they posited a materialist understanding of the text as a dynamic structure, whose elements are experienced on the corporeal level. Using abstract, technical terms, they sought to describe the physical sensations of the literary work's texture — the modes of multisensorial, kinesthetic response that are not individual, but rather intersubjective, i.e. accessible to others and repeatable. The sensations of the articulatory organs, which bring the whole body into resonance, were found to contribute to aesthetic appreciation and define the perception of the text's style.

In what follows, I will situate these approaches in the context of turn-of-the century physiological psychology — an influential academic trend premised on the idea that all conscious and unconscious processes have a neurophysiological substrate, which must be investigated by objective, empirical methods. Since the

founding of the first laboratories of experimental psychology by Wilhelm Wundt in Leipzig and William James at Harvard in the 1870s, physiological psychology was rapidly conquering international ground. With it, came new instruments, procedures, and modes of representation that focused on patterns of muscular contractions and changes in vital signs as markers of nervous activity. This new discourse, which promoted a minute observation of somatic indices, reached the Formalists thanks to an exposure to experimental phoneticsand the interdisciplinary milieu of IZHS, where anincursion of hard sciences into research on aesthetics was a welcome practice.

The Juncture of Physiological Psychology and Aesthetics

Although discussions of the Formalists have traditionally focused on their preoccupation with the *faktura* of poetic and prose language, the psychophysiological discourse at the foundation of their literary analyses is almost entirely forgotten. Whereas in the 1920's, the vast interdisciplinary context that stimulated the Formalists' attention to the experiential aspects of literary forms was part and parcel of this school's reception, in subsequent decades, it fell into obscurity. For instance, Victor Erlich's seminal study *Russian Formalism: History, Doctrine* (1955), already had trouble interpreting the way in which the Formalists were seen by their contemporaries. Defending the Formalists' from the attack of the literary scholar Pavel Medvedev (remembered today primarily as Mikhail Bakhtin's co-author), Erlich wrote:

> In discussing Shklovskii's dichotomy of 'automatization' versus 'perceptibility', Medvedev, one of Shklovskii's Marxist opponents, accused the Formalist spokesman of straying from the path of objective analysis and bogging down in 'the psycho-physiological conditions of aesthetic perception'. Disregarding the *completely misapplied adjective 'physiological'*, Medvedev's charge seems unwarranted. Works of literature are knowable objects, accessible only through individual experience. Consequently, the mechanism of aesthetic response is a legitimate concern of an 'objectivist' art theoretician, provided the emphasis is placed not on the individual reader's idiosyncratic associations, but on the qualities inherent in

> the work of art and capable of eliciting certain 'intersubjective' responses (Erlich 1981: 178–179, emphasis added).

This passage offers an entirely adequate interpretation of the Formalists' preoccupation with the issue of the experience of form, and Erlich is correct in describing the Formalists' efforts to create an «objective» method for the study of immanent qualities of literary works and their experiential properties. Yet, in dismissing the unfamiliar term «psycho-physiology», which had become archaic by the 1950's, Erlich inadvertently deprives the Formalists of essential elements in their intellectual lineage.

Agroundbreakingstudy by Ilona Svetlikova (2005) has demonstrated that the intellectual environment that nourished the Formalists was influenced, on the one hand, by the neo-Kantian philology of Wilhelm von Humboldt and Heymann Steinthal, which connected the structures of language to the structures of perception and cognition, and, on the other hand, by the pioneering forays into perceptual psychology by Johann Friedrich Herbart, Hermann von Helmholtz, and Gustav Fechner, who proved that the physiology of the senseshad bearing on our aesthetic experience. By the turn of the 20th century, such familiar categories as «feeling», «action», and «thought» were decomposed into elemental neurophysiological circuits, as an increasing number of laboratories delved into psychological mechanisms with the help of new experimental methods and technologies.

The Russian Formalists were familiar with one of the offshoots of physiological psychology — the field of experimental phonetics, in which questions of linguistic order were addressed from the point of view of perceptual psychology, as well as physiology of speech and hearing. In his essay «Problema stikhotvornogo ritma» (1923:47), written at the time he worked at the Institute of Live Word, Boris Tomashevskii discussed the revolution brought into verse analysis by the new scientific methods:

> The discipline of experimental phonetics has produced a great number of projects, which applied experimental methods of phonetic research to the analysis of poetry (Verrier, Landry, Scripture, R. de Souza). This school substituted visual analyses of typed poetic texts by the study of their vocalization, recorded with the help of special

equipment as a kymographic 'curve' reflecting air vibrations — the very medium of sound. Analysis of texts has been replaced by the painstaking scrutiny of the curves representing the sounds of the pronounced poem.

Thus words on page were replaced by a material trace of the reader's articulatory effort, and all of the minute nuances of aspiration, modulations of force, pitch, and timing were taken into account when evaluating the poem's style.

The linguist Lev Shcherba, who mentored a number of OPOIaZ scholars at St. Petersburg University, stands out as one of the most influential pioneers ofexperimental phoneticsand proponents of its applicability for verse studies in Russia. In the years to come, Bernshtein would acknowledge that his own approach to the study of oral performances of poetry was indebted to Shcherba and his laboratory of experimental poetics (Bernshtein 1972:455). Incidentally, it was also Shcherba who in January 1919, invited Eikhenbaum and Bernshtein to join the study group on «speech melody» that he co-chaired with Vsevolod Vsevolodskii-Gerngross atIZhS (Vassena 2007:82). Shcherba believed that precise methods of linguistics could complement the sound-oriented analysis of verse developed by the German school of *Ohrenphilologie,* which he admired. The leaders of *Ohrenphilologie* Eduard Sievers, Ottmar Rutz, and Franz Saranplaced value on such parameters as rhythm, melody, intonation, and sound orchestration of poems. While Shcherba saw a great value in these form-oriented studies, he sensed that some findings and assertions made on the basis of hearing the poems were speculative and could benefit from more concrete data. It is a telling detail of Shcherba's intellectual biography that in 1907, after completing his studies in Leipzig under Sievers, he went to the renowned center of experimental phonetics run by J.-P. Rousselot the Collège du Francein Paris and used his student stipend to purchase some basic equipment — a kymograph, models of the human palate, collections of pitch forks, and other instruments — to start a laboratory of experimental phonetics in St. Petersburg (Bondarko).

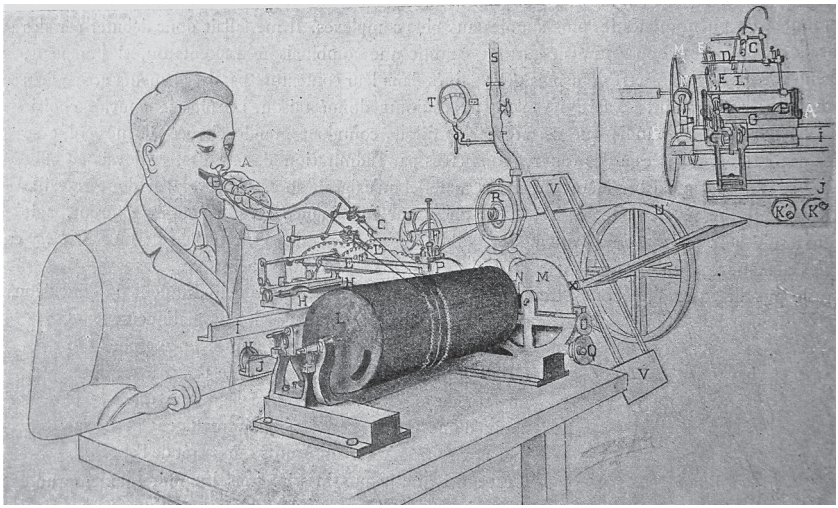


Fig. 1. J.-P. Rousselot's instrument for transcribing air vibrations coming from the mouth during speech on a rotating drum. (Image source: Lote, Georges. L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale. Vol. 1. Paris: Editions de la Phalange, 1913).

The instruments experimental phonetics, such as the one employed by Rousselot (Fig. 1), dictated specific representational strategies for visualizing speech sounds as an indexical record of the airstream shaped by the reader's articulatory efforts. This objective, quantifiable data, inextricably linked to the corporeal work of articulation, became the basis of verse analysis in the studies of Rousselot's French followers EugèneLandry, Georges Lote, and others, which were well-known to the Russian Formalists. A good illustration of the ways in which researchers began to imagine the experiential properties of poetry, such as rhythm, melody, and dynamics, thanks to new instruments that registered bodily signs can be found in the works of the American phonetician Edward Wheeler Scripture (Fig. 2, Fig. 3). Like Lev Shcherba, in the beginning of his career, Scripture traveled to Rousselot's laboratory and obtained his first equipment to transcribe «speech melody» — the rises and falls of pitch during pronunciation (Scripture 1902: 601). Incidentally, Scripture's subsequent magnum opus *Researches in Experimental Phonetics: The Study of Speech Curves* (1906) would become an important bibliographic source for Boris Eikhenbaum's

Melodika Russkogo Liricheskogo Stikha (1922). Before his phonetic investigations of poetry, Scripture completed a doctoral dissertation under the guidance of Wilhelm Wundt in Leipzig, and the neurophysiological orientation he received there determined his subsequent methodology (Dunchan). From 1899 onward, Scripture became preoccupied with the project of «applying the methods of natural science in studying the nature of verse» (Scripture 1906:3). What this approach meant was concentrating on the physics of articulation, defined by exact quantifiable measures. To obtain quantifiable data that would reflect voice modulations in the performance of poetry, Scripture used several methods, all of which produced a graphical representation of speech vibrations.

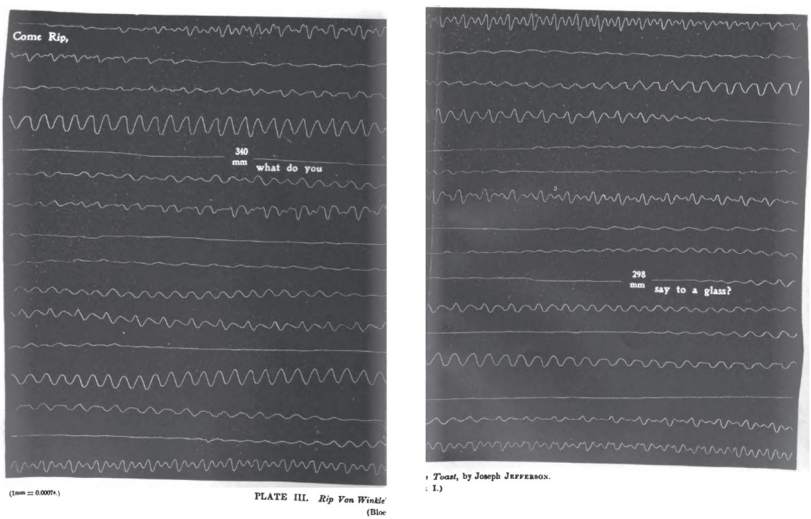


Fig. 2. Scripture's curves representing the first line of «Rip Van Winkle's Toast» — a scene in a stage adaptation of Washington Irving's story — performed by the famous American actor Joseph Jefferson. (Image source: Scripture, E.W. The Elements of Experimental Phonetics. New York: Scribner, 1902. Plates III—IV)

One method involved using a gramophone to record voice performance of poems and short phrases. Scripture focused on the grooves made by the gramophone stylus on the surface of the disk. Using a special automated apparatus, he traced off these lines onto on a band of smoked paper attached to a rotating cylinder, so

that the record would look like a continuous wavy line. These were the «speech curves» that he analyzed with mathematical precision. Another method of obtaining the «speech curves» involved asking the actor to speak directly into a mouthpiece connected to a device for recording the changes of pressure, known as the Marey tambour, after its inventor Etienne-Jules Marey (it consisted of a small drum attached to a kymograph, or a writing device). Scripture's curves reflected minute fluctuations in the pitch and strength of the voice in the articulated sentence or verse line. In a sense, the curves provided a spatio-temporal scheme of any given voicing act. The apparatus used by Scripture translated sound into a visual abstraction. While they were an indexical record of the performer's voice (i.e., a transcript of the soundwaves scratched by a gramophone stylus), the curves were also curiously detached from their human source. What they were was evidence — an analyzable imprint, usable for quantificational analysis.

Though the IZhS, where Lev Shcherba, Boris Ekhenbaum, and Sergei Bernshtein studied «speech melody», most likely did not own the same apparatus as Scripture, it is interesting to note that in analyzing the voice records of Russian poets, Bernshtein represented the prosodic changes in each stanza by outlining the relative pitches of the stressed syllabi in graphs that looked like a hybrid between Scripture's curves and musical notation (Fig. 4).In contrast to Scripture's method, in which the intonation curves were obtained automatically, with minimum interference on the observer's part, Bernshtein charted his diagrams while relying on his own hearing (and he did lament the inevitable imprecision of this approach). However, in his charts, Bernshtein took great care to calculate and represent musical intervals between the «dynamically significant» syllabi in each stanza as accurately as possible (Bernshtein 1972:520).

Another methodological connection between Bernshtein's approach and the methods of experimental phonetics, which is easy to overlook and take for granted, is the very fact that he used phonograph recordings of poets' and actors' voices. As Raffaella Vassena(2007:82) has shown, initially, the method of phonograph recordings was introduced in the IZhS by the physiologist Davyd Fel'dberg for the study of speech impairments with therapeutic and pedagogical goals in mind. Fel'dberg was the vice-president of

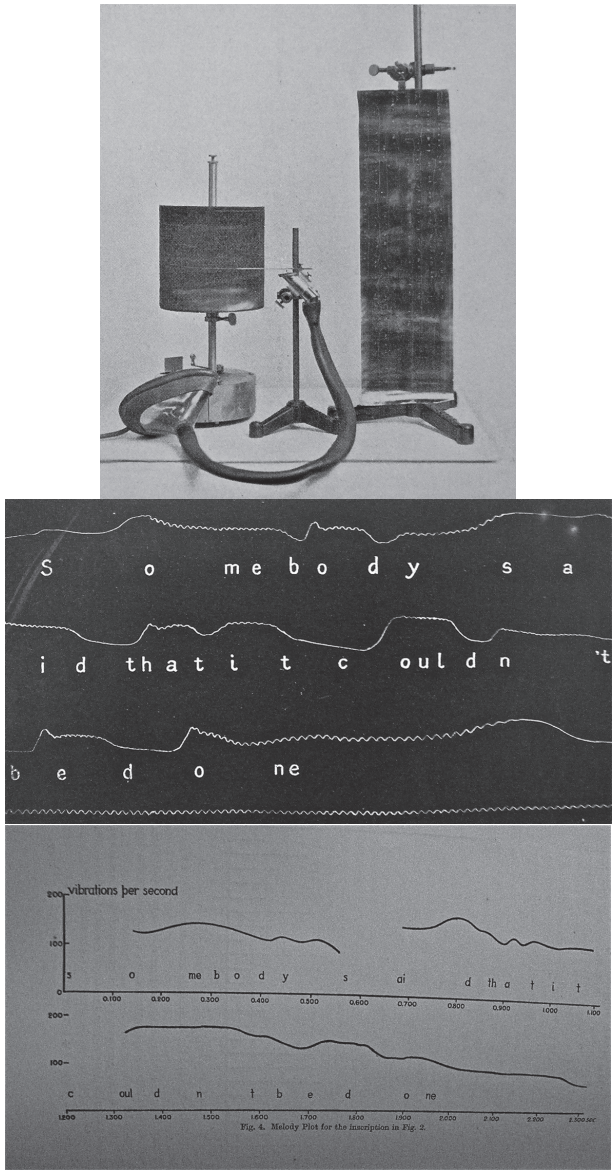


Fig. 3. Edward Scripture's speech curves and equipment for recording them. The letters of the phrase «Somebody said that it couldn't be done» are distributed to match the respective curves. (Image source: Scripture, Edward W. «The Nature of Verse». The British Journal of Psychology 11 (1921): 225–235)

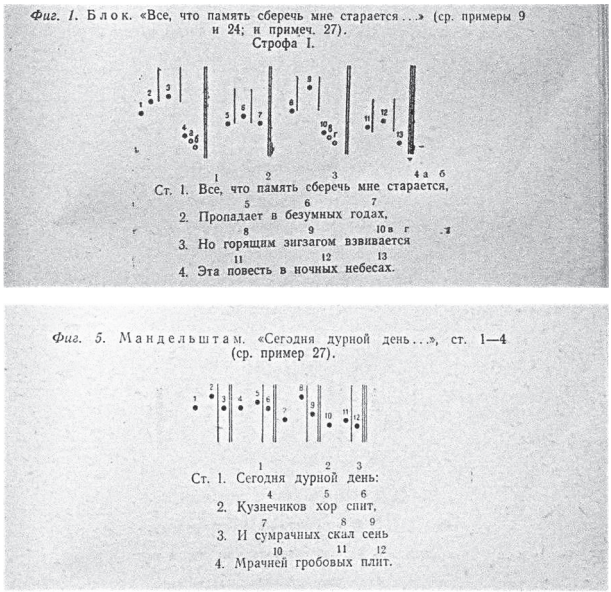


Fig. 4. Sergei Bernshtein's diagrams representing the «movement of pitch» in stanzas of Aleksandr Blok's «All that memory struggles to save for me…» and Osip Mandel'shtam's poems «Today is an ominous day». To make these charts, Bernshtein listened to the poets' phonograph recordings. The vertical lines mark a relative division of intervals, while the numbers indicate «melodiously significant» syllables in the text and the diagram. (Images from Bernshtein, Sergei, «Golos Bloka (1921)», ed. A. Ivich and G. Superfin, Blokovskii Sbornik, Tartu: Tartusskii gos. universitet, 1972, 454–525; 521, 523)

Vladimir Bekhterev's State Psycho-Neurological Academy, whose responsibilities at the IZhS involvedlecturing on «psychophysiology, hygiene, and the pathology of voice, speech, and hearing» and conducting research on such topics as»the influence of speech exercises on the phonic and acoustic human apparatus», «the objective criteria for a well-trained voice», and «a psychological typology of stage performers (orators and actors) in accordance with the principles of psychotechnics» (Fel'dberg 1922). In April 1919, he became the chair of the committee researching the «melody of speech» at the IZhS. According to Vassena (2007:82), this interdisciplinary group included Lev Shcherba, Sergei Bernshtein, the theater historian Vsevolod Vsevolodskii-Gerngross, the doctor Polina (Perla) Efrussi, whospecialized in the «psychology of

thought and language» (Efrussi 1919: 42-43), and the laryngologist Mikhail Bogdanov-Berezovskii, a renowned reformer of deaf and mute children's education. This committee's first order of business was establishing a medical laboratory for speech and hearing disorders (Vassena 2007:82). In March 1920, Bernshtein, acting within the context of this committee, proposed and received an approval to start «a phonographic study of Russian lyrical declamation in the performances of poets and actors» (Bernshtein 1922). Thus, in Bernshtein's hands the technological tools intended for biomedical studies were appropriated for a new use, opening up innovative research avenues for the study of poetics. Having a large database of phonograph recordings at his disposal permitted Bernshtein to attend to minute nuances of poets' and readers' intonations, much in the same way that phoneticians and speech therapists sampled and analyzed voice modulation in their own disciplines. The technology allowed for automatic capturing of voice data, eliminating the need to rely on the fallible human memory. The record carrying audio evidence could be replayed multiple times, making an analysis of any given performance verifiable. The availability of concrete, unchangeable data called forth attempts to systematize the stress patterns and intonations peculiar to one oranother poet or literary circle. Using the parlograph records, Bernshtein began charting diagrams that represented the modulation of pitch in verse readings by authors and stage performers. Thanks to the possibility to replay the records, Bernshtein's charts of «melody movements», offeringa visualization of the evanescent voice changes, acquired the status of scientific finding, backed up by repeatable empirical data.

In considering the relationship between the OPOIaZ Formalists and their linguist colleagues and psychophysiologists, it is important to note that, as literary scholars, the Formalists insisted on a precise definition of their discipline, arguing that the focus of their professional inquiry was limited to features of poetic style and composition. For instance, in his book *Melodika Russkogo Liricheskogo Stikha* (1922:14), Eikhenbaum argued that poetics must be distinguished from linguistics: the latter, he claimed, is a «natural science» concerned with physical causality and comprehensive descriptions of phenomena, whereas the

former is a «science of the spirit», which investigates relationships between stylistic devices and constructions of compositional unity. If a phonetician like Edward Scripture was fascinated by the fact that no iterations of the same phoneme had a perfectly identical curve and reflected «every shade of emotion» (Scripture 1906: 3-4), details of this kind mattered little to the Formalist scholars. When Eikhenbaum wrote in his analysis of Anna Akhmatova's poetry that she evokes intonations of lament songs (*golosheniie*, *vyklikanie*) and folk *chastushki*, marked by sharp «outcries and abrupt intonational jumps from the high pitch to low», he described these patterns of voice modulation as a conscious stylistic device (Eikhenbaum 1923: 76–77). These intonations bespeak an affinity with low genres, distinguishing Akhmatova's poetry from the predominantly elevated register of her contemporaries. For Eikhenbaum, the intonations of folkloric laments have become the *material* of Akhmatova's art, and do not have a simple, direct relationship with the emotional experiences we normally associate with wailing. Art defamiliarizes emotions, as well as articulatory patterns associated with their expression.

When Boris Tomashevskii reviewed the relevance of experimental phonetics for literary analysis, he pointed out two significant drawbacks. First, the kymographic curves transcribe *all* elements of vocalization — those that have a stylistic significance, and those that are simply an inevitable effect of speech mechanics (Tomashevskii 1923:138). Second, not all of these elements actually evoke a response in the psyche of the perceiver. How can the researcher find out, Tomashevskii (1923:137–138) wondered, what properties of the recited poem engage the audience? Besides the perception of sound, Tomashevskii maintained, the act of listening to a familiar language evokes one's motor-articulatory knowledge: we intuitively know what muscular work would be necessary for the production of one or another sound cluster. These articulatory movements, or their mental image, were considered by the Formalists a crucial property of the poetic *faktura*, equally as important as sound. But how to find out which motor patterns are activated in the listener's mind, preferably taking into account his cultural upbringing? Which of his reactions will be idiosyncratic, and which of them intersubjective (that is, applicable to many other people as well)? How do we know what kind of diction the audience

is habituated to? Which elements of the performed text will strike them as original or familiar, pleasant or disturbing, daring or complacent? These objections raised by Tomashevskii in relation to the experimental approach point towards the larger aesthetic theories of the Formalists. In the next section of this chapter, I will explore the way in which their analysis of the material properties of verse fits in with their understanding of the poetic composition as an ongoing perceptual experience. From the Formalists' point of view, the compositional *architectonics* of the poem called for the listeners' active engagement. Its comprehension involved evaluating the relations between various elements that make up a poem and the properties of its *faktura*. The structural intensities of composition were conceptualized in reference to corporeal experience.

Experiential Properties of Verse: Abstract Somatic Parameters

The theory of compositional architectonics and its experience, both during silent scanning of the text and during its oral performance, is elaborated in Sergei Bernshtein's seminal article «Esteticheskiie predposylki teorii deklamatsii» (1927). This piece sums up Bernshtein's ideas developed in the course of his research at the IZhS and KIKhR. The essay presents a tour de force blend of Formalist theoretical ideas, data from Bernshtein's research on poetry recordings, references to German and French verse studies, experimental phonetics and perceptual psychology, as well as the aesthetic philosophy of Gustav Shpet and Broder Christiansen. At the core of the article are Christiansen's ideas on the perception of an art object and the cognitive processing of its compositional structure. Christiansen argued that our encounter with any work of art has two phases. It starts with a sensory experience of the artifact's materiality, and proceeds to a synthesis of an aesthetic object within our mind. This aesthetic object is dynamic, because it is constantly readjusted by our ongoing cognitive evaluation of its constituent parts and our understanding of the relations between them. Bernshtein used Christiansen's theory of the multi-step aesthetic experience to discuss the way in which the audience cognizes the compositional architectonics of a literary

work, when it is read silently off the page and when it is heard during oral recital. In Bernshtein's theory, Christiansen's «low-level syntheses» correspond to the perception of the poetic meter and plot. On the next level, these elements begin to interact with other «compositional factors», such as syntactic structures and sound orchestration. A complex chain of consequential mental syntheses brings about the general impression of the aesthetic object (Bernshtein 1927:39, ftn.1).

Each art work is defined by its material, perceived through the senses, and its form, understood cognitively as the compositional order and emotional structure (Bernshtein 1927:29). The material of a recited poem consists of concrete acoustic and articulatory sensations, whereas the material of a poem written on the page is a tentative blueprint suggesting these performative properties without realizing them (there are poems that could be vocalized in many ways, and the text itself fails to indicate which reading is preferable) (Bernshtein 1927:29). The cognitive processing of the form involves understanding its compositional architectonics — the relations of its composite elements — as well as experiencing emotions correlated with each of these elements. It is important to note that in following Christiansen, Bernshtein maintained that emotions corresponding to an aesthetic experience are abstract intensities rather than concrete feelings, such as «love», «sympathy», «anger», or «indignation». The latter feelings may be evoked by the content of the words or situations mentioned in the plotline, yet they subside when assessing the impact of the art piece overall and give way to what Christiansen called «non-figurative emotions», such as the elemental feelings of strain and discharge. Wrote Bernshtein:

> The emotional aspect manifests itself within the very substrate of compositional structure — these are elemental feelings of strain and discharge[*substrat kompozitsionnogo postroeniia — chuvstva napriazheniia i razriazheniia*]. With regards to the composition, we take into account only the mutual relation between these elemental feelings, their alternation, and dynamics. In this respect, they are simply vectors of force going in opposite directions, which create — as Boris Eikhenbaum aptly put it — «pressure from within». When we refer to their qualities («strain», or «relaxation»), we speak of emotional values. Examples of compositional factors that produce an emotional impact include the values of various rhythmical pat-

> terns (rising and falling rhythms; feminine and masculine endings considered in relation to each other and to the beginning of the next verse; long and short verse lines; lines with or without caesura, etc.); the values of strophe forms; and ultimately the values of syntactic and semantic constructions (parallelisms, enumerations, chiasmi, etc.) (Bernshtein 1927: 41–42).

As can be seen from this passage, Sergei Bernshtein places some elemental abstract emotions — concentration and release, straining and relaxation — at the foundation of the perceiver's experience of the poetic composition. Although in accordance with Broder Christiansen's theory, these emotions are mental acts (that is, they occur at the level of cognitive synthesis of the aesthetic object), Bernshtein's terminology suggests that these feelings have a precedent in somatic sensations. In effect, in other parts of his theoretical essay on the oral performance, he emphasizes the importance of associations evoked in our mind by the kinesthetic and acoustic sensations:

> Dynamic properties pertain to sound in the same degree as they pertain to movement: both sound and movement appear to us, or at least may appear to us, as the sensory perceptions of alternating strains and releases, ebbs and flows. Due to this similarity and the tendency of our consciousness to project temporal relations onto spatial ones, we get a tight association between sound and motor perceptions (Bernshtein 1927: 34–35).

Elaborating on this topic, he makes references to experimental phonetics and psycho-physiology. Based on Wilhelm Wundt's *Principles of Physiological Psychology*, Bernshtein states that our experience of rhythmical patterns depends on a cyclic recurrence of feelings of strain and release, or upsurge and weakening (Bernshtein 1927:35). Motor sensations also influence our interpretation of vocal sounds — on this topic, Bernshtein cites Ekaterina Mal'tseva's psychological research on «the motor nature of pitch perception;» Wundt's theory of the «sound-gesture» onomatopoeia; and the theories of the German school of *Ohrenphilologie* (Rutz, Sievers, Tenner) that correlate motorics of articulation and emotional expressivity.

Abstractly described somatic sensations also appear in the terminology of other OPOIaZ Formalists. For example, Iurii Tynianov — a colleague of Eikhenbaum and Bernshtein in the IZhS — refers to the term «the motor energy character [*motorno-energeticheskaia kharakteristika*] of the verse», drawing attention to the expenditure of muscular energy required for the pronunciation of one or another combination of sounds (Tynianov 1963:130). The archive of the Institute of the Live Word contains a file with Tynianov's curriculum vitae as an associate of this organization. In this document, written around 1922, Tynianov states: «At the present time, I am working on such topics as the inner image[*vnutrennii obraz*] of the word and its external sign, as well as the question of non-figurativeness and the motor image of the word [*bezóbraznost'i motornyi obraz slova*]» (Tynianov 1922: 53). As this phrasing suggests, Tynianov is pursuing the theoretical line that united all Russian Formalists since Shklovskii's attack on Potebnia's reduction of poetry to «thinking in images» (Shklovskii 1919:4). And, like Shklovskii and other Formalists, he shifts attention from the «image», or decipherable figurative meaning, to the physiological experience of articulation, suggesting that the performance of the organs of speech is crucial for savoring the texture of the literary object. He would go on to develop this idea in more detail in his book *Problema Stikhotvornogo Iazyka* (1924). Describing the phenomenon of rhythm in poetry and various means of achieving it (e.g. meter, rhyme, alliterative repetition of sounds, etc.), he emphasizes the role of the sensation of articulation. He states that the recurrent sensation of physical effort serves as the key psychological signal responsible for the rhythmical sense, felt by the poet composing the verses, as well as his subsequent reader (Tynianov 1963:128–133).

The nature of the rhythmical feeling is conceptualized bywith references to perceptual psychology and experimental phonetics. How do the poets endow verbal material with rhythm? How do the authors of *vers libre* judge the relational equivalence of lines, so that these strings of syllabi would make a rhythmical pattern, when read sequentially? Tynianov cites Hermann Lotze, who argued that «time plays no role whatsoever in verse rhythm» (Tynianov 1981:153). Further, he refers to EugèneLandry's and Sergei Bernshtein'sexperimental investigations, which proved that during

poetry recitals, the feet of the poetic meter never take the same time to pronounce. From the chronometrical point of view, verses tend to be irregular. Commenting on this issue, Tynianov accepts J.-P. Rousselot's suggestion that a subjective, psychological sense of time may play a role here. Particularly important, according to Rousselot, is the subjective perception of time taken by one's own expiratory effort and articulation (Tynianov 1981:154).

Rousselot's idea about the subjective perception of one's own articulatory time is developed in Tynianov's work into a theory of «motor-energy expenditure». He argues that it is the sensation of muscular efforts that signals the recurrence of accent points in a poem, and therefore serves as the most crucial factor for the subjective experience of rhythm (Tynianov 1981:154). Tynianov suggests that each poetic meter has its own motor-energy characteristics. In a poetic composition, each word and each phrase may fall under the influence of one or another rhythmical program. There emerges a hierarchy of rhythmical patterns. For example, in classical syllabo-tonic styles of poetry, rhythmical patterns of habitual everyday speech collide with and give way to the enforced metrical system. By this process, the verbal material of regular speech is deliberately made difficult. Speech is defamiliarized, and its experience is slowed down — as Viktor Shklovskii would put it. Tynianov interprets this process with reference to his «motor-energy» thesis: «meter deforms the sentence in the accentual respect, redistributing strengths to a certain degree, and via this, more than any other component, complicates and foregrounds the motor-energy side of speech» (Tynianov 1981:154).

What comes to the fore in Tynianov's notions of «motor-energy» and expended physical work is a desire to describe an aesthetic factor — rhythm — in the abstract language of psychophysiology. The mechanics of articulation and perception of this physical effort become a crucial part of the aesthetic experience.

Kinesthesia in Sofia Vysheslavtseva's Poetry Analysis

The most direct association of motor sensations and experience of compositional dynamics can be found in the original offshoot of the Formalist poetic theory — the work of Sofia Vysheslavtseva. Today, this name is almost entirely forgotten, but in the 1920's,

Vysheslavtseva was one the most promising students of Boris Eikhenbaum and Sergei Bernshtein at the KIKhR (Vysheslavtseva 1975:70). She was also an acclaimed performer of poetry and educator of declamation and rhythmical movement. A very curious moment in her biography is her work for the «aesthetic education department» of the Moscow Narkompross along with Osip Mandelshtam (Karokhin 2001). Working in a team with this poet, Vysheslavtseva was searching for potential venues where courses of Jaques-Dalcroze's rhythmical gymnastic could be established (Karokhin 2001).

In 1927, she published a summary of her long-term research on the oral performance of poetry at KIKhR, entitled «Motornye impul'sy stikha» in the OPOIaZ journal *Poetika*. In this essay, Vysheslavtseva starts from the premise that «the excitation and deliberate regulation of motor-muscular sensations make up the process of one's psychophysical «feeling into» the poetic work [*protsess psikhofizicheskogo vzhivaniia v poeticheskoe proizvedenie*]» (Vysheslavtseva 1927:51). She theorizes the aesthetic experience of poetry composition quite literally in reference to corporeal movement:

> These motor-muscular sensations, typical of the poetic speech, and especially, of declamation, are a complex phenomenon. They are apparently comprised of the following elements: general motor sensations, not localized in any particular organ and taking over the whole body, and local motor sensations of the articulatory apparatus. Both elements have a rhythmical nature: there is a correlation between the impulses, sent by the nervous centers to the periphery of the neuro-muscular system to induce the innervationof various muscle groups and the rhythmical impulses of the pronounced (experienced) verse (Vysheslavtseva 1927:47).

Arguing that «motricity [*motornost'*], or the ability to evoke motor sensations and body movements, is a crucial characteristics of verse» (Vysheslavtseva 1927:46), she proposes a typology of poetic styles based on how intensely they engage the reader's body. The «marches» of Vladimir Mayakovsky and Sergei Tret'iakov, for instance, call for maximal straining of the voice. Their oral performance benefits from rhythmical hand gestures that mark

stressed syllabi. Other kinds of poetry — Akhmatova, Blok, Gumilev — call for a simple, unexaggerated pronunciation; and finally, there are styles which do not lose anything if they are read silently — Fedor Sologub and Afanasii Fet (Vysheslavtseva 1927:58).

Vysheslavtseva's ideas on the experiential, articulatory properties of verse styles were inspired in part by her experience as a stage performer of poetry. As a young woman she had also attended Vsevolod Meyerkhol'd acting workshops (Karokhin 2001), which also explain her interest in the physical, corporeal side of verse performance. Her articleoffers a beautiful metaphor correlating verse composition and its kinesthetic experience:

> For the performer, 'the movement of verse' ['*dvizhenie stikha*'] consists of concrete sensations and an active experience of the moving energy of articulation, with all of its ebbs and flows, jumps, stresses, and slides; all of its rises and falls, retardations and accelerations (Vysheslavtseva 1927:58).

For her, the metaphor of «movement» used to describe the changes of melodies and rhythms in a poetic text translates, quite literally, into corporeal motorics. The experience of a poem means embodying its compositional dynamics. This was a practitioner's point of view — in addition to her scholarly research, Vysheslavtseva recited poetry on stage (Sergei Esenin allegedly proclaimed her the single best interpreter of his texts) and taught courses on «collective declamation» in workers' clubs (Vysheslavtseva 1975:72). Yet, her perspective was also a theoretical one. Her theoretical platform was prepared by years of Boris Eikhenbaum's, Sergei Bernshtein's and other Formalists' research on poetry, oral performance, and aesthetic experience, which begun under the auspices of the Institute of the Live Word. As was the case with Formalist theoreticians, in her essay, Vysheslavtseva avoids focusing on the traditional discussion of verse content and the author's biography. Her emphasis is on abstract dynamic experiences grounded in the physical energy of articulatory efforts.

Conclusion

Poetry analyses bythe OPOIaZ Formalists, associated with the IZhS and KIKhR, focused on the performative properties of verses and their materialization during declamation. In foregrounding the questions of intonation and rhythm, they paid a special attention to the physical experience of articulation, discussing aspects of embodimentin abstract terms. Thus Iurii Tynianov (1963:129–130) judged the rhythm and the relational equivalency of verse lines in a stanza by the «expenditure of motor energy» needed for each line's pronunciation. Boris Eikhenbaum (1927:248) spoke of the «non-figurative», «rhythmical emotions» evoked in the audience by hearing a poetry performance. Sergei Bernshtein (1927:34) claimed that the perception of compositional relations is based, fundamentally, on the sensations of «strain and discharge». Sofia Vysheslavtseva highlighted *motornost'* as an important stylistic property of verse (Vysheslavtseva 1927:46). Approaches to embodiment presented in these studies were conceptually and methodologically influenced by the German tradition of *Ohrenphilologie* and, especially, by the Formalists' knowledge of current research in experimental phonetics. The latter discipline crystallized on the foundation of the late 19th-century physiological psychology — a research direction that attempted to describe the empirically observable corporeal in dices of the minute elements of various mental and emotional functions. My research suggests that the abstract terms with which the Formalists described the kinesthetic sensations evoked by poetry has its distant roots in the psychology of perception and neurophysiology. This discourse reached the Formalists not only through their bibliographic references to works that bridged phonetics and psychophysiology, but also through the interdisciplinary milieu of the IZhS, which promoted cross-pollination between biomedical sciences and research on aesthetics.

WORKS CITED

Bernshtein Sergei. «Curriculum vitae (c. 1922)» Materialy Instituta Zhivogo Slova Narkomprosa RSFSR, RGALI f. 941 op. 4. ed. khr. 2(2). l.44.

————————. «Esteticheskie predposylki teorii deklamatsii». *Poetika: Vremennik otdeleniia slovsenykh iskusstv, Le*ningrad: Academia, 3 (1927): 25—44.

————————————. «Golos Bloka» (1921–1925), publikatsiia A. Ivicha i G. Superfina, Blokovskii Sbornik, Tartu: Tartusskii gos. universitet, 1972, 454–525; 455.

Bondarko L.V. «Eksperimental'naia fonetika v Sankt-Peterburgskom gosudarstvennom universitete:vtoraia polovina stoletiia». Kafedra fonetiki i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov. Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet. <http://phonetics.spbu.ru/history.html> Accessed 27 January 2012.

Duchan Judith Felson. «Edward Wheeler Scripture». A History of Speech: Language Pathology. Department of Communicative Disorders and Sciences at the State University of New York at Buffalo. <http://www.acsu.buffalo.edu/~duchan/history_subpages/scripture.html> Accessed 27 January 2012.

Efrussi P.O. «Programmy kursov 'Obshchaia psikhologiia', 'Psikhologiia myshleniia i rechi', 'Psikhologiia tvorchestva'.» Zapiski Instituta Zhivogo Slova, Petrograd: Narodnyi kommisariat po prosveshcheniiu, 1919, 42–43.

Eikhenbaum Boris. Anna Akhmatova: Opyt Analiza (1923). Paris: Lev, 1980.

————————————. Melodika Russkogo Liricheskogo Stikha. Peterburg: OPOIaZ, 1922.

————————————. «O Kamernoi deklamatsii» (1923). Literatura: teoriia, kritika, polemika. Leningrad: Priboi, 1927, 226–249.

Erlich Victor. Russian Formalism: History, Doctrine. 3 ed. New Haven: Yale University Press, 1981.

Fel'dberg Davyd Vladimirovich. «Curriculum vitae (c. 1922)». RGALI f. 941 op. 4, ed. khr. 2(2), l. 59.

Karokhin Lev. «Vospominaniia S.G. Vysheslavtsevoi o Mandel'shtame». Sankt-Peterburgskie vedomosti. 13 January 2001. Elektronnyi Arkhiv Gazet i Zhurnalov na Servere DUX. <http://www.pressa.spb.ru/newspapers/spbved/2001/arts/spbved-2396-art-21.html>. Accessed 13 February 2011.

Lunacharskii Anatolii. «Programma kursa 'Vvedenie v estetiku'». Zapiski Instituta Zhivogo Slova, Petrograd: Narodnyi kommisariat po prosveshcheniiu, 1919, 48.

————————————. «Rechi, proiznesennye na otkrytii Instituta Zhivogo Slova 15 noiabria 1918 g». Zapiski Instituta Zhivogo Slova, Petrograd: Narodnyi kommisariat po prosveshcheniiu, 1919, 14.

Lote Georges. L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale. Vol. 1. Paris: Editions de la Phalange, 1913.

Mal'tseva E.A. «Osnovnye elementy slukhovykh oshchushchenii», Sbornik rabot Fiziologo-Psikhologicheskoi Sektsii G.I.M.N., 1 (1925): 29–30.

Scripture Edward W. «Studies in Melody of English Speech». Philosophische Studien. Festschrift Wilhelm Wundt zum Siebzigsten Geburtstage überreicht von seinen Schülern. Leipzig, 1902, 599–615.

————————————. The Elements of Experimental Phonetics. New York: Scribner, 1902.

————————————. «The Nature of Verse». The British Journal of Psychology 11 (1921): 225–235.

Shmidt Vitalii. «Analiz deklamatsionnykh proizvedenii 'Segodnia durnoi den'…' O. Mandel'shtama i 'Progulka' A. Akhmatovoi po metodu S.I. Bernshteina», Novoe Literaturnoe Obozreniie 5 (2014). Zhurnal'nyi Zal. <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/129/17sch.html> Accessed 10 May 2012.

Svetlikova Ilona. Istoki Russkogo Formalizma: Traditsiia Psikhologizma i Formal'naia Shkola. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

Tenner Julius. «Uber Versmelodie». Zelfschrift für Aesthetick und allgemeine Kunstwissenschaft 8 (1913): 247–279.

Tomashevskii Boris. «Problema stikhtotvornogo ritma», Literaturnaia Mysl' 2 (1923): 124–140.

Tynianov Iurii. «Curriculum vitae (c.1922)», Materialy Instituta Zhivogo Slova Narkomprosa RSFSR, RGALI f. 941 op. 4. ed. khr. 2(2). l.53

————————————. Problema stikhotvornogo iazyka (1924). Reprint. The Hague: Mouton and Co., 1963.

————————————. The Problem of Verse Language. Trans. Michael Sosa and Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Vassena Raffaella. «K rekonstruktsii deiatel'nosti Instituta Zhivogo Slova (1918—1924)». Novoe Literaturnoe Obozreniie, 4 (2007): 79–95.

Vysheslavtseva S. «Motornye impul'sy stikha», Poetika: Vremennik otdeleniia slovsenykh iskusstv, Leningrad: Academia, 3 (1927): 45–62.

————————————. «Prikhodite pogovorit' o poezii…» Avrora 10 (1975): 70–72.

*Wundt Wilhelm Max.*Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. Vol. 1 (Die Sprache). Leipzig: W. Engelmann, 1900.

СОДЕРЖАНИЕ

Сироткина И.Е., Фещенко В.В. Почему слово живое? (О проведенной конференции и этом сборнике) 5

Раздел 1. История «живого слова»: люди, институты, теории 21

Бирюков С.Е. Эпиграф 23

Богатырева С.И. Страницы биографии Сергея Бернштейна (по материалам семейного архива) 24

Корчикова С.Л. Разве Вас можно забыть? (Воспоминания о С.И. Бернштейне) 37

Шмидт В. Сергей Игнатьевич Бернштейн и его теория декламации 43

Золотухин В.В. Деятельность Кабинета изучения художественной речи (при Государственном институте истории искусств) в контексте исследований театральной декламации 53

Brandist C. «Живое слово», *Isegoria* and the Politics of Deliberation in Revolutionary Russia 66

Чоун Е. «Музыка» и «партитура» живого слова: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства 76

Сережников В.К. Отчет о деятельности Государственного Института Слова в связи с историей его возникновения. *Публикация К. Брандиста и Е. Чоун* 87

Дворник Ф.С. Итоги исследований В.Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра 105

Сироткина И.Е. «Тьфу, черт, опять они тут пляшут!» Пластика, ритмика и музыкальное движение в Институте живого слова 115

Торшилов Д.О. «Письмо, написанное в сердцах» в теории слова Андрея Белого и в стихах О. Мандельштама на его смерть 128

Андрей Белый. Теория художественного слова. Творчество речи (набросок лекции). *Публикация Е.В. Глуховой и Д.О. Торшилова* 138

Раздел 2. Современные подходы к исследованиям и практике «живого слова»..... 149

Валиева Ю.М. О звуковом архиве «Лица петербургской поэзии: 1950–1990» 151

Князева Е.М. Живое поэтическое слово: ритмика звучащего стиха и языковые факторы ее актуализации..... 158

Азарова Н.М. О понятии *саунд* в поэзии (*саунд* как категория коммуникации в современной поэзии)..... 173

Иоффе Д. «Музыка» как текстуальность кода: К вопросу о звуковой топике московского концептуализма..... 186

Бирюков С.Е. О мастер-классе по звучащему стиху и о лаборатории живого слова..... 209

Аристов В.В. Гипотеза Сепира-Уорфа как аксиома поэзии и лингвистические инварианты внутреннего движения в стихотворении 212

Раздел 3. Слово звучащее в литературе, искусстве, духовном опыте 227

Бранг П. Тургенев как чтец 229

Вельмезова Е. Об исследованиях неповторимости «живых голосов», отраженных в романе А. Солженицына «В круге первом» 242

Дейнека Э.А. Теория «устности» Анри Мешонника..... 255

Бочавер С.Ю. Театральное слово: устное или письменное? 266

Коваль О.В. Визуальное высказывание и живая речь 273

Постовалова В.И. «Живое слово» в мистико-аскетическом опыте православия (исихазм и имяславие) 279

Никитина С.Е. «Живое слово» в русском народном протестантизме 291

Коротаева Е.В. Рукодвижения в фольклоре и авангарде 303

Фещенко В.В. Голоса за пределами логоса: глоссолалия как коммуникативный феномен 313

Раздел 4. Слово и движение. Слово и танец. Слово и музыка..... 327

Зинченко В.П. Гетерогенез слова, образа, действия 329

Патяева Е.Ю. Звучащее слово: семь уровней воздействия 338

Теперик Т.Ф. Невербальный компонент в образах персонажей: «Энеида» Вергилия 348

Фатеева Н.А. Языковое отображение танца в стихах и прозе 358
Ташкеева К.И. Кармен бросает вызов — самой себе, или Образно-символическая организация внутренней формы танцевального высказывания 374
Айламазьян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. 392
Сильницкая А.С., Гусев А.Н. Отражение демонстративности и коммуникативной активности личности в вокальных характеристиках речи 407
Холопова В.Н. Понятие «интонация» в музыке: происхождение и развитие 427
Горбатов Д.Б. Тематический и рематический компоненты как сущностная основа речевой и музыкальной интонации 437
Ландо П.Б. Роль живого поэтического слова в композиции сцены дуэли оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» 447
Hedberg Olenina A. Embodying the Literary Form: Approaches to the Corporeal Aspects of Poetry in the Works of Russian Formalists at the Institute of the Live Word and Beyond 456

ЖИВОЕ СЛОВО
ЛОГОС — ГОЛОС — ДВИЖЕНИЕ — ЖЕСТ
Сборник статей и материалов

Отв. редактор *В. Фещенко*
Дизайнер обложки *Е. Поликашин*
Корректор *М. Смирнова*
Верстка *О. Кокорева, Л. Ланцова*

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:
123104, Москва,
Тверской бульвар 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: www.nlobooks.ru

Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 30. Тираж 1000. Заказ №
Отпечатано в АО «Издательско-полиграфический комплекс
“Ульяновский Дом печати”»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14