

"Болящий дух врачует песнопенье":
о конструктивной роли вокализма в стихе

Звуковому строению стиха традиционное стиховедение никогда не придавало такого значения, как метрике, ритмике, строфике. Исключение - звуковая организация правого края стиха, - краегласие, рифма. Но рифма в изоляции от стихового ряда, которому принадлежит, оказывается совершенно внешним элементом стиховой конструкции - механической скрепой между графически и ритмически разбитыми строками. Такими скрепами можно соединять вполне хаотические звуковые последовательности (что мы и наблюдаем в графоманском "рифмоплетстве"). Но стихи иного рода соблюдают - в этом наше убеждение - и соблюдают, по видимости, бессознательно некоторые законы "звукоряда", законы, нигде эксплицитно не изложенные. В этой неэксплицированности их основное отличие от элементарных правил распределения силы - слабости (метрики).

Звуковая сторона стиха (для которой не найдено даже точного термина: "оркестровка", "звукопись", "эвфония" - каждое из этих названий по своим причинам неудовлетворительно) обращала на себя исследовательское внимание в случаях яркой образительности (типа: "Как бы резвяся и играя / Грохочет в небе голубом") или выразительности ("звуковой жест", по Ю.Н. Тынянову, типа: "И в суму его пустую / Суют грамоту другую" - артикуляция "у" передает "говорение по секрету"), вообще выдвинутости звучания, "благозвучного" (типа бальмонтовского) или, наоборот, "режущего ухо" футуристическое¹. Новое внимание кобщему звуковому строю стихотворной речи связано с идеей звуковой квазисемантики работы В.К. Журавлева и с соскоровской идеей анаграммы относящейся более к буквенному, чем к звуковому строю.

Во всех, кроме последнего, случаях речь идет в сущности, не о конструктивном, а о декоративном значении звука: могут

быть стихи со "звукописью", а могут - без. Функция звукового строя в стихе тем самым уподобляется функции фигур, тропов, то есть необязательных, факультативных элементов, а не грамматике, без которой не может быть построен самый аскетичный стиховой текст. Даже Ю.Н.Тынянов в "Проблеме стихотворного языка" противопоставляет ритм - конструктивный фактор, направленный "вправо" "прогрессивное действие", звуковому повтору этим и исчерпываются звуковые явления в "Проблеме", действующему регрессивно.

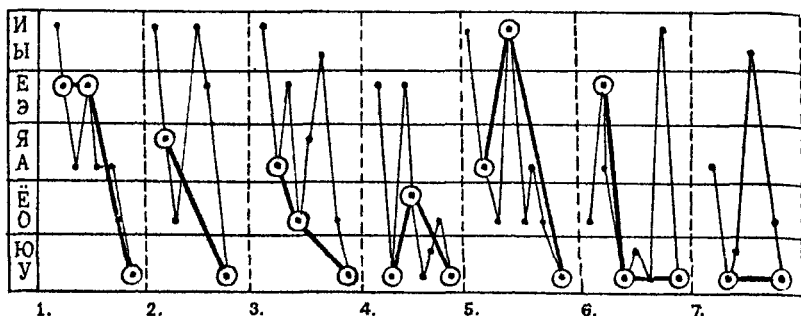
Наша идея состоит в подходе к звучу в стихе как к носителю определенной высоты - и к звуковому строю (не "повторам", а всем видам дистрибуции звуков) как определенной организации высот, "мелодии". Таким образом, стих - в преобразованном виде - содержит в себе обе основные характеристики музыки: ритм и высотную организацию. Вторая характеристика, на наш взгляд, так же конструктивна в стихотворном языке, как ритм в описании Ю.Н.Тынянова: т.е. формо- и смыслообразующий фактор, действующий сплошь, как грамматика, а не как тропы и фигуры.

Как стихотворный ритм иноприроден физическому, акустическому ритму музыки ("доли" стиха - не хронометрические единицы), так и высотная организация стиха не может быть приравнена к абсолютной высотной шкале и тем более - измерена интервалами. Это как бы "идеи" относительной друг к другу высоты звуков.

Носителями высоты в первую очередь, естественно, являются гласные; еще уже - ударные гласные. Расположив русские гласные по высотной шкале, от "и" до "у", мы изображаем движение вокализма стиха. Стихотворный текст в отличие от опытов Андрея Белого, искавшего тот же путь анализа рассматривается дискретно. Непрерывная линия высотности целого стихотворения менее информативна, чем сопоставимые между собой отрезки строк-стихов.

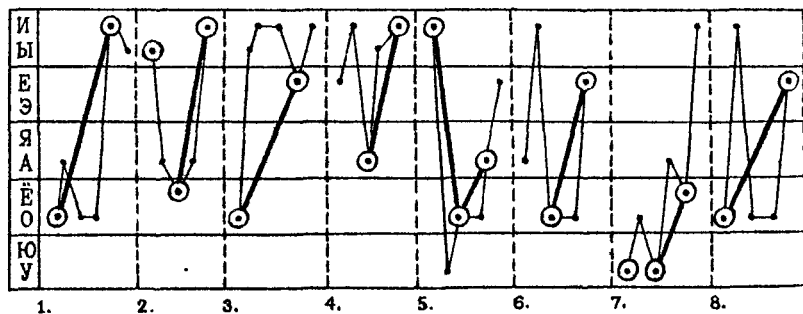
О красоте высотного построения можно судить лишь в сопоставлении со словесным рядом. Вот пример такой красоты:

1. Свирель запела на мосту. 2. И яблони в цвету. 3. И ангел поднял в высоту. 4. Звезду зеленую одну. 5. И стало дивно на мосту. 6. Смотреть в такую глубину. 7. В такую высоту. А. Блок, "Арфы и скрипки" .



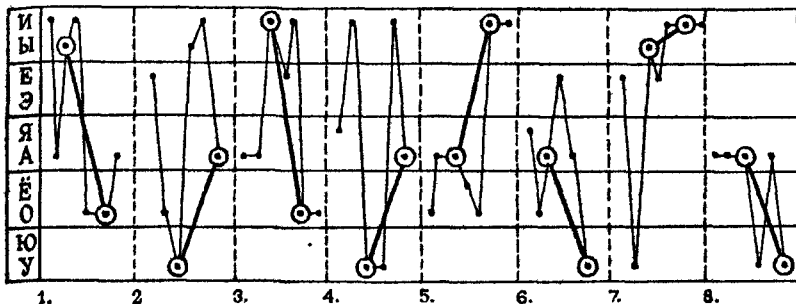
Первые четыре строки опевают нисходящее движение: нисходящий каждый раз со все более низкого звука (и - я - а - у) и все более решительно. Чудесно колебание, всплеск вверх с самого низа в 4-й строке. Нисходящее движение, казалось бы, противоречит "содержательной" теме "поднятия в высоту", но это противоречие мнимое: высота дана в глубине, в отражении, наблюдаемом с моста.

Другой пример довольно простой красоты вокального построения: 1.Облаком волнистым 2.Пыль встает вдали 3.Конный или пеший 4.Не видать в пыли 5.Вижу кто-то скачет 6.На лихом коне 7.Друг мой друг далекий 8.Вспомни обо мне.

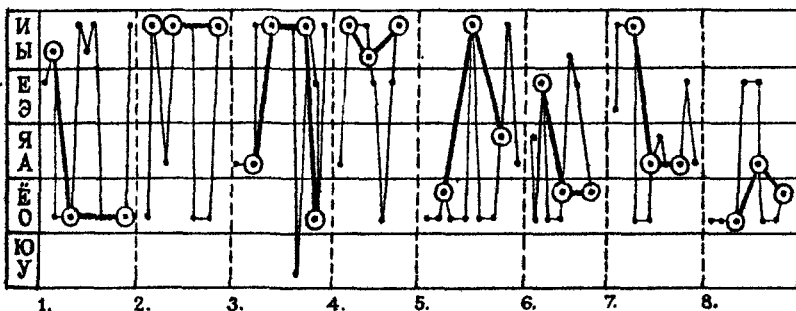


Все строки кроме пятой (вообще нужно заметить, что в восьми-стишии пятая строка, место золотого сечения, часто выделена - см. ниже, Баратынский) - построены как восходящие. Три равных "интервала" ("о"- "е", строки 3,6,8) воспринимаются по-разному в сопоставлении с предшествующим движением (так, восьмая, подхватывая движение седьмой, "уходит в высоту").

Ранний Бродский тяготеет к "маятнику", чередованию восходящих и нисходящих строк: 1. Ни страны ни погоста 2. Не хочу выбирать 3. На Васильевский остров 4. Я приду умирать 5. Твой фасад темно-синий 6. Я впотьмах не найду 7. Между выцветших линий 8. На асфальт упаду ...

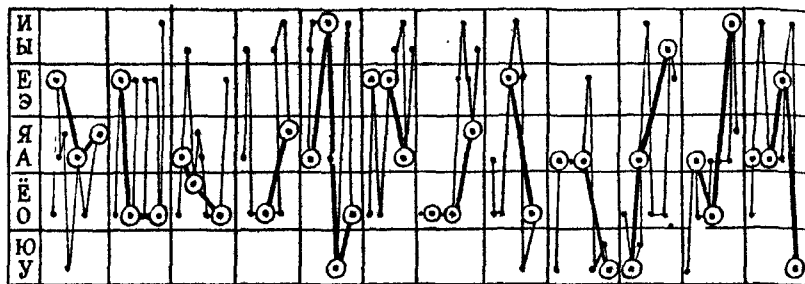


Хлебниковское "Весны пословицы и скороговорки" организовано исключением низов ("у", "ю") и приподнятостью всей линии стиха: 1. Весны пословицы и скороговорки 2. По книгам зимним проползли 3. Глазами синими увидел зоркий 4. Записки стыдесной земли 5. Сквозь полет золотистого мячика 6. Прямо в сеть тополеных тенет 7. В эти дни золотая мать-мачеха 8. Золотой черепашкой ползет.



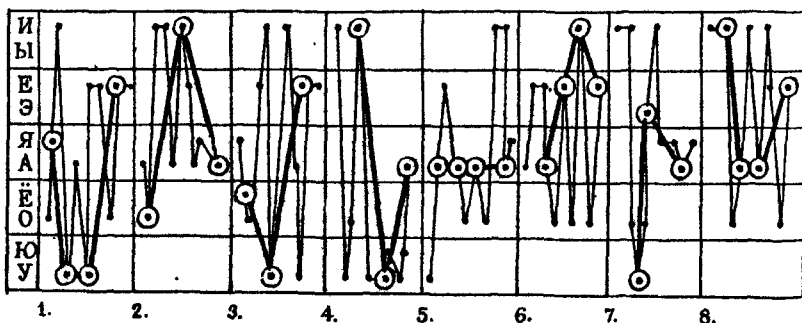
Все приведенные выше примеры относятся - условно - к "музыкальному" типу организации вокализма стиха. Но есть другой тип, "иконический": линия гласных дает наглядную картину "содержания" стихов. Образцы такого рода кажутся неправдоподобными, пока не увидишь их собственными глазами. Вот пример такого рода: 1. О вещая душа моя 2. О сердце полное тревоги

3.0 как ты бьешься на пороге 4.Как бы двойного бытия 5.Так ты жилища двух миров 6.Твой день болезненный и страстный 7.Твой сон пророчески неясный 8.Как откровение духов 9.Пускай страдальческую грудь 10.Волнуют страсти роковые 11.Душа готова как Мария 12.К ногам Христа навек прильнуть.



Первая строфа располагается в ограниченном диапазоне, не касаясь верха и низа: проэмий. 5-я строка впервые берет эти две предельных высоты ("два мира"), 6-я и 7-я ("день" и "сон") зеркальны. Высшая точка достигается в имени "Мария", за чем следует ниспадение к нижнему гласному - последнему гласному стиха. Так "готово" разрешится противостояние "двух миров".

Поразительна вокальная картина стихов Баратынского, комментарий к которой оставляем читателю: 1.Болящий дух врачует песнопенье 2.Гармонии таинственная власть 3.Тяжелое искупит заблуждение 4.И укротит бунтующую страсть. 5.Душа певца согласно излитая 6.Разрешена от всех своих скорбей 7.И чистоту поэзия святая 8.И мир отдаст причастице своей.



Из довольно многочисленных графиков, которые мы сделали для русской лирики XIX-XX веков, можно заметить существование индивидуальных манер в "мелодике" - более явных, чем это дает картина ритма. Можно заметить некоторую типологию мелодических принципов разных авторов (так, стихи торжественно-взволнованного, "экзистенциального" характера, как приведенное тютчевское, как "Пророк" Пушкина и под., работают с полным диапазоном, резко пульсируя между "и" и "у"). Можно предположить и определенную семантику отдельных "интервалов", независимую от контекста: так, движение "и"-е связано с самой облегченной, катартической эмоцией.

Интересно, что обнаруживаются совершенно глухие к "мелодике" стиха поэты - среди них, например, признанный виртуоз версификации В.Я. Брюсов (воспринимавший, видимо, исключительно согласные). В каком-то смысле линия высоты - детектор лжи для поэта.

Последовательность гласных не контролируется сознанием (автора, прежде всего, а за ним - и читателя), так метрика или рифма: это бессознательная работа гармонии. Формообразующее действие высотного ряда происходит на самом глубинном уровне - и потому может сказать больше, чем поверхностные черты стиля. Быть может, этот не поддающийся передаче и обучению, не имитируемый элемент стиха ближе всего располагает к тайне поэтического дара, к дару поэзии врачевать болящий дух.

Примечания

1. Одно из редких исключений - исследования звукового строя стиха в работах Н.А. Кожевниковой.
2. Несомненно, то, что мы учитываем в графиках лишь ударные гласные, - упрощение. Но тем самым мы избегаем проблемы выбора между слуховым и зрительным восприятием стиха, между фонетикой и графикой. В целом мы исходим из того, что звук в стихе воспринимается фонематично, и орфографическая запись ближе выражает его, чем фонетическая транскрипция. Реальное звуковое значение фонем (существенное для определенных поэтических манер - ср. записи И. Сельвинского и др.) и реальное интонирование нас в данном случае не интересуют. Парадоксаль-

ность разговора о "высоте" идеализированного звука нам понятна. Вообще многие вопросы записи остаются спорными (что делать, например, с Ъ или с произношением Ё/Е в XVIII - начале XIX века?). Мотивирование [jo], [ja], [ju] мы передаем для простоты буквами Ъ, Я, Ю. Выделение же их необходимо, поскольку йотация имеет большое значение для восприятия высоты звука. Нерешенной остается проблема выделения в отдельный ряд буквы "Э". Кроме гласных высота, конечно, связана и с согласными. Наша попытка "рисовать" высоты стиха - первая, упрощенная и требующая дальнейших уточнений. За что мы и приносим свои извинения.