
Язык современной поэзии

Особенности декламационной манеры Андрея Белого и исследования звучащей поэтической речи С. Бернштейна

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-122-172

Елена Валерьевна Глухова

кандидат филологических наук

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

(121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;

email: elenagluchova@mail.ru)

Дмитрий Олегович Торшилов

кандидат филологических наук

Институт Восточных культур и античности

Российского государственного гуманитарного университета

(125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 1;

email: dtorshilov@hse.ru)

Аннотация. В статье анализируется декламационная манера Андрея Белого и ее исследование в работах С. Бернштейна. Несмотря на то, что Белый-чтец воспринимался современниками как типичный представитель «декадентской» манеры декламации, анализ свидетельств мемуаристов о чтении Белого позволяет понять утверждения С. Бернштейна и самого Белого о смене им манеры чтения, а проведенный впервые (с помощью цифровой развертки аудио) хронометрический анализ сделанных Бернштейном записей чтения показывает связь декламационной манеры с развитием как поэтической манеры Белого, так и его теоретических взглядов на ритм.

Ключевые слова: А. Белый, С. Бернштейн, русский символизм, мелодекламация, ритмика, «мелодизм».

Статья поступила 28.01.2018.

1

Выразительность и значимость фонетической и просодической стороны языка реализуются в стихе независимо от того, произносится он или нет; напротив, произношение вполне способно нарочно скрадывать эту производимую стихом актуализацию языковой формы. По замечанию Б. Эйхенбаума, в противовес распространенной к началу XX века «актерской», ролевой модели, тяготевшей к тому, чтобы нивелировать разницу между стихотворным и прозаическим текстом, используя оба лишь как средство для выражения характера в определенной драматической ситуации, авторское чтение декадентов и символистов акцентировало именно звуковую и ритмическую сторону стиха, сбиваясь на однообразный напев (как забытое к тому времени исполнение эпоса народными сказителями) [Эйхенбаум 1969: 515]. Чтение Белого, особенно в начальный период, не было исключением.

Основоположник исследований, посвященных авторской манере декламации, С. Бернштейн указывал на специфические особенности поэтического чтения Белого, которое порой звучало то «декламационным шепотом», а то и «проповедническим пафосом» [Бернштейн 1927а: 38, 44]. Выполненные Бернштейном в 1920–1921 годах фонографические записи живого чтения являются важным и единственным сохранившимся свидетельством речи и голоса поэта. Опираясь на исследования Бернштейна, а также привлекая воспоминания современников, мы хотели бы предложить читателю некоторые результаты наших наблюдений над эволюцией декламационной манеры Белого на протяжении нескольких десятилетий. Мы полагаем, что обращение к исследованиям Бернштейна на современном этапе позволяет обосновать качественно новый подход к изучению ритмометрической составляющей стиха с опорой на индивидуальные особенности декламационной манеры поэтов различных школ и литературных направлений.

В символистском кругу стихи читались вслух не только на организованных публичных мероприятиях. Скорее эти мероприятия были продолжением практики постоян-

ного чтения стихов, особенно недавно написанных, близким, друзьям или единомышленникам. Например, по воспоминаниям В. Ходасевича, он был первым слушателем поэмы «Первое свидание», «лучшего из написанного Белым» [Ходасевич 1995: 66], и в самое ближайшее время поэма была прочитана в Вольфиле [Гаген-Торн 1994: 32]. Марина Цветаева вспоминает, что Белый читал ей вслух только что написанные стихи из сборника «После разлуки» во время ее визита к нему в Цоссен [Цветаева 1995: 267]; читал он их и в берлинских кафе вместе со стихами из «Звезды» [Гуль 1995: 285–287]). Впрочем, друзьям нередко читались и не вполне законченные вещи [Андреев 1995: 296–297]; скажем, во время переработки «Золота в лазури» в «Зовы времен» чтение вслух для К. Бугаевой означало что-то вроде утверждения рабочей редакции¹. Поэтому, даже не пытаясь перечислить известные нам случаи публичной декламации Белым своих стихов, мы остановимся на свидетельствах, содержащих информацию относительно особенностей его манеры и приемов чтения.

О чтении Белым вслух стихов первого периода творчества — сборника «Золото в лазури» — мы практически не встречаем свидетельств современников, разве что М. Морозова вспоминает его характерную «декадентскую» манеру декламации, которую она услышала летом 1905 года:

Борис Николаевич нам читал свои стихи, и его чтение, для всех непривычное, нараспев, почти напоминающее цыганское пение ритмом и даже напевом, вызвало у многих взрыв смеха. Меня это очень смутило, но он сам рассмеялся и очень просто сказал: «Я к этому привык, пожалуйста, не смущайтесь, очень многим мое чтение кажется смешным!» [Морозова 1995: 34]

¹ «Б<орис> Н<иколаевич> никогда не читал мне неоконченных черновиков, проектов намечаемой переработки. Он ждал, пока стихотворение сложится в целое и определится хотя бы вчерне. Но после этого чтения начиналась усиленная правка и переписка. Я не могу даже сказать, сколько раз Б<орис> Н<иколаевич> переделывал и переписывал одно и то же: пять, восемь, десять» [Бугаева 2001: 239]. К. Бугаевой пришлось слышать и значительную часть «Масок» в процессе работы, причем во многих редакциях.

Ритмическое и мелодическое однообразие «декадентской» манеры чтения веселило слушателей, но при этом нередко действовало на них завораживающе. «Остранение» бытовой ситуации могло усиливаться и непривычными мизансценами:

Борис Николаевич любил — когда очень развеселится — лежать на ковре и читать свои стихи. Часто при этом присутствовал Эмилий Карлович Метнер, который мне как-то писал об этой привычке Бориса Николаевича: «Бугаев, вероятно, ведет свой род от черемисского шамана. Сидя со мной на полу (после прогулки с Вами в Новодевичий монастырь), попивая чай, он вошел в транс» [Морозова 1995: 38].

Возможно, тогда же, летом 1905 года, в имении Морозовой звучали и стихи из «Пепла» (а не из «Золота в лазури»); многие из них были написаны в 1904 году. А. Тургенева, будущая жена поэта, таким образом вспоминала свое первое знакомство с ним и характерную «декадентскую» рецитацию:

Осенью 1905 года в Лоскутной гостинице в Москве, у моей тети Марии Алексеевны Олениной-д'Альгейм, Андрей Белый читал, вернее, пел и пел все выше свои стихи:

А поезд летит, и летит, и летит...

Крылатый поезд уже скрывался за облаками, и можно понять, что пятнадцатилетней девочке, выросшей в деревне, на Пушкине, пришлось спасаться за спиной матери, чтобы скрыть неудержимый смех.

Как опаленные — но каким огнем? — выглядели эти декаденты [Тургенева 1995: 189].

Воспоминания Аси Тургеневой чрезвычайно приближительны; в трехкратное «летит» ее память сократила еще более вызывающий шестикратный повтор «пролетает» из стихотворения «Из окна вагона»:

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.

Пролетаю: так пусто, так голо...
Пролетают — вон там и вон здесь —
Пролетают — за селами села,
Пролетает — за весями весь...

«Из окна вагона» написано в 1908-м, и читать его у Олениной-д'Альгейм именно в 1905 году Белый не мог; вероятно, тогда он читал что-то другое, но позднее Ася слышала чтение и этого стихотворения. Следует заметить, что декламацию именно этого стихотворения вспоминали и другие мемуаристы — например, К. Чуковский описывал восторженную реакцию публики в Коктебеле, у М. Волошина, летом 1924 года и цитировал 4 строфы (и, в отличие от Аси, цитировал точно, вероятно по книге — хотя по некрасовской ассоциации ошибся в заглавии, назвав стихотворение «Железной дорогой») [Чуковский 1989: 149]. Понятно, что чтение «Из окна вагона» оставалось эффектным номером выступлений Белого на протяжении многих лет.

Сходную картину «декадентской» рецитации и реакции на нее публики рисует Б. Зайцев:

«Литературно-Художественный Кружок» в Москве <...> часто устраивал вечера <...> На одном таком вечере выступает Белый, уже небезызвестный молодой писатель <...> Он читает стихи, разыгрывает нечто и руками, отпрядывает назад, налетает на рампу — вроде как танцует. Читает — поет, заливается.

И вот стало заметно, что на ржаной ниве беспорядок. Будто поднялся ветер, колосья клонятся вправо, влево — долетают странные звуки. Белый как бы и не чувствует ничего. Чтение опьяняло его, дурманило. Во всяком случае, он двигался по восходящей воодушевления. Наконец, почти пропел приятным тенорком:

И открою я полотер-рн-ное за-ве-дение...²

² Зайцев неточно цитирует стихотворение «В полях» («Пепел»): «Рад заведение / Бросить свое полотерное». Вероятно, описанное Зайцевым чтение стихов относится к 1908 году.

В ожидании же открытия плавно метнулся вбок, будто планируя с высоты — присел основательно <...>

Надо сознаться: дамы помирали со смеху. Смех этот, сдерживаемо-неудержимый, веселым дождем долетал и до нас, за кулисы [Зайцев 1995: 21].

Краски воспоминаний А. Тургеневой кажутся даже вторичными по отношению к картине, нарисованной Зайцевым³! Или реакция околотитулярной Москвы («дамы помирали со смеху») в самом деле была столь типичной?

Исключительное впечатление произвела декламация Белого на Владимира Пяста:

...в ту пору его стихотворная продукция была не только очень велика, но и очень еще свежа <...> неважно было, какое свое стихотворение говорил Андрей Белый. В устах его каждое произносившееся им стихотворение в те поры (в самом начале 900-х годов) казалось гениальным <...>

Итак, Андрей Белый запевал:

Вчера он простился с конвоем.
Свой месячный пропил расчет, —
А нынче — над вечным покоем,
Пространствами стертый, бредет...

И вдруг все исчезло <...> Раскрывалась безбрежная равнина над крутым левым берегом Волги, пахло комьями свежей земли, а вовсе не этим, несколько приторным и тяжелым воздухом салона, затканного портьерами, продушенного серией духов в огромных склянках... И вот сорвавшийся, «промчавшийся по кручам отвесным» человек «вспенивал свинцовую воду» и растягивался на гладкой поверхности мертвенным лицом, которое «плаксивые чайки лениво задевали крылом», как бы глядя вверх, в серое пасмурное небо [Пяст 1997: 32—33].

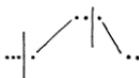
³ Воспоминания Зайцева написаны в 1922 году; более поздние воспоминания А. Тургеневой (1968) сохранили, судя по всему, впечатление от знакомства с русской эмигрантской мемуаристикой.

Характерно, что, хотя Пяст говорит о 1903 годе, Белого он тоже запомнил читающим «Пепел»; приведенная им строфа контаминирована из двух стихотворений этого сборника — «Бурьян» (1905—1908) и «Беглый» (1906—1908)⁴, что ритмически удачно, но при внимательном рассмотрении — бессмысленно (если герой только вчера бежал с каторги, то откуда у него уже месячное жалованье?). Запоминались из декадентского чтения музыка строфы и общий смысл — не сюжет, но смысловая тональность. Столь же гипнотическое впечатление производило на Пяста в середине 1900-х годов и чтение Белым своих статей, «изумительных, волшебного-упоительных, приоткрывавших завесу над “тайнами тайн”» [Пяст 1997: 80].

Тип мелодизации, который применялся в этом «декадентском» чтении, заключается в повышении тона на предпоследней стопе и понижении на последней. Можно предположить, что эти особенности авторской декламации стихотворений, написанных классическими размерами русской силлабо-тоники, сохранились и в послереволюционные годы. П. Медведев так описывал манеру чтения Белого в период Вольфила:

Белый читает стихи — главным образом из «Пепла», цикл о России и отрывки из «Котика Летаева».

Стихи Белый читает неважно — слишком приподнято, на модернистский манер, однообразно, чересчур выпевая строчки. Голос ведет так:



Это однообразие утомляет [Медведев 1995: 205].

⁴ «Вчера завернул он в харчевню, / Свой месячный пропил расчет. / А нынче в родную деревню, / Пространствами стертый, бредет» («Бурьян»).

«Бежал. Распростился с конвоем. / В лесу обагрилась земля. / Он крался над вечным покоем, / Жестокую месть утоляя» («Беглый»).

Ту же мелодическую фигуру в чтении Белого подробно описывает в своей классической работе о чтении символистов С. Бернштейн [Бернштейн 1972: 478–479], а в другой статье воспроизводит рисунком [Бернштейн 1927а: 28–31], справедливо добавляя, что эта мелодическая вершина в предпоследней стопе в стихах Белого классических размеров, во-первых, часто дополнительно акцентирована внутренней рифмой, во-вторых, несет в себе эпитет или другое слово, принципиально важное для смысла строфы (зачастую эти подчеркнутые слова вступают в отношения параллелизма, антитезы или иного взаимодополнения). А вот свое другое важное наблюдение Бернштейн совсем не развивает; раскрывая его суждение, сформулируем, что при образовании мелодии важны не стопы, а ударные группы, а их в четырехстопном ямба, как правило, три, и повышение приходится на вторую стопу, которая чаще совпадает с третьей, чем со второй. Это наблюдение должно быть соотнесено со статистикой ритмических форм ямба (в терминологии Белого — паузных форм, в традиционной — «пропусков ударения» или «пиррихийев»); мало того, понятно, что практика мелодизации при чтении (как мысленном, так и вслух) отчасти и вызвала интерес Белого к этой статистике.

Первая стопа (или начальная ударная группа), по свидетельству Бернштейна, не только ослаблена, но нередко и отделена паузой; это связано с опорой Белого на учение о двух «диподиях» четырехстопного ямба (первой «динамической» и второй «паузной») и на тот общепризнанный факт, что в начале стиха, дальше всего от ударной константы, его метрическая схема наименее стабильна. Если начало строки формируется выбором из повышенного разнообразия вариантов ее словесного наполнения, из первичного формирования ритма, пробивающегося сквозь хаос элементов, то ее вторая часть определяется легато выбранной «паузной формы» («пропуска ударения») или отказа от нее («если первая диподия *мускулистее* и могучее второй, то вторая *теплей* и *нежней*» [Белый 1917b: 30]). Бернштейн приводит примеры из стихотворений «Родине» и «Карма» (сб. «Звезда»), например: «В грома *серафических* пеней, / В потоки *космических* дней»; однако его примеры можно было бы многократно дополнить другими строфа-

ми «Звезды» и «Первого свидания». В этот период слух Белого начинает придавать напевной вершине строки системное значение; Белый начинает метризовать привычный мелодический ход.

Последняя строка строфы, добавляет Бернштейн, может иметь чисто нисходящую интонацию, придающую строфе музыкальную завершенность; либо на протяжении всей строфы от строки к строке понижается тесситура, а новая строфа снова начинается примерно на той же высоте, что и предыдущая [Бернштейн 1972: 509]. Иначе говоря, Белый не только рисовал голосом строчное и строфическое строение стиха, но и наоборот — подсказанным манерой чтения местам придавал твердое, системное место в его строении, согласовывая и чтение со структурой стиха, и структуру с привычками чтения. Это характерно и для его последующих поисков, в которых ослабление традиционного размера и отказ от него означали не уход от стиха, но поиск такой гибкости формы, которая бы позволила снять привоупоставление стихотворного и нестихотворного.

В процитированном выше рассказе Пяст пенял на то, что Белый однажды потерял волшебную манеру чтения своих стихов — примерно тогда же, когда стал «портить их переделками». Позднее Пяст повторил эти жалобы в более резкой форме⁵, и все же их можно было бы счесть только следствием того индивидуального разочарования в кумире, которое нередко случается с неумеренными поклонниками, если бы не было других свидетельств об изменении декламационной манеры Белого.

Так, М. Морозова, в отличие от очарованного музыкой размера Пяста, считала «декадентское» чтение «на манер цыганского романса» милым и забавным, но все же довольно наивным. Тем не менее она заканчивает свое описание так: «Между прочим, я должна здесь упомянуть, что впо-

⁵ «Я был в свое время слушателем несравненного исполнителя своих поэм, Андрея Белого, и к крупному своему огорчению был свидетелем и того, как внезапно утратил этот сказитель сказочный свой дар и в один несчастный день их произносить разучился» [Пяст 1921: 81].

следствии Борис Николаевич читал свои стихи совсем по-другому и читал замечательно» [Морозова 1995: 34].

Можно предположить, что изменение манеры авторского чтения было сознательным — на это ссылается и сам Белый в «Воспоминаниях о Блоке»: «Я в те годы непроизвольно пел свои стихи, сбиваясь на цыганский романс, с длительными паузами, повышением и понижением голоса» ([Белый 1922а: 60]; на это место ссылается Бернштейн). В поздней редакции Белый пояснял: «Я в годы те пел стихи, очень часто сбивался на цыганский мотив и менял естественность ударения: “Над нами воздушно без-мирный...”» [Белый 1995: 70]. Здесь курсивом показана отделенность первой ударной группы и дефисом — протяженность, замедление клаузулы. Под «изменением естественности ударения» имеется в виду не перенос его на другое место, но отказ от обычной меры его силы в естественной речи (в теоретических работах Белого начиная со второй половины 1920-х ударение рассматривается как «величина, обратная паузе» — сила первого и глубина второй зависят от длины ударной группы)⁶.

В чем заключалось изменение манеры декламации Белого?

По Бернштейну — прежде всего в ослаблении «мелодического элемента» и в усилении «речевых элементов». Следует, однако, уточнить, что разрушение однообразия мелодического штампа происходило у Белого не как возвращение к актерскому принципу чтения, стремившегося

⁶ «Долгота передышек в зависимости от количества слогов слов меняется; произноса слово “муж”, делаем мы несравненно меньшее усилие, нежели произнося звуки слова “расплавленный”; после произнесения этого последнего слова голос нуждается в отдыхе; связь дыхания с голосом обнаружится здесь ярко; произнесение связано с выдыханием; многосложное слово естественно длит выдыхание; продолжительность выдыхания побуждает нас к длительному вдыханию; это вдыхание образует нам паузу; совпадение логической паузы с дыхательной паузой гармонично; безусловно ритмичны стихи, где такое совпадение есть; совпадение это а priori заставляет нас полагать связь ритма и смысла» [Белый 1917b: 15–16]; ср.: [Белый 2014: 38] и др.

к нивелировке стиха как такового, но как раскрытие многообразных потенциальных возможностей самого стиха.

Например, К. Бугаева, последняя жена поэта, подробнейшим образом описывала, как Белый читал свое любимое стихотворение Е. Боратынского в 1919 или 1920 году, причем его декламация звучала не однообразным напевом, но была наполнена многочисленными смысловыми акцентами:

К тем же годам, что и «Winterreise», может быть немного позднее, относится тема, выражение которой давал Боратынский. Привожу это стихотворение «На что вы, дни», стараясь внешним образом передать интонацию Б<ориса> Н<иколаевича>.

Недаром ты металась и кипела,
 Развитием спеша,
 Ты подвиг свой свершила *прежде ТЕЛА*,
 БЕЗУМНАЯ душа!
 И, тесный круг подлунных впечатлений
 Сомкнувшая давно,
 Под веяньем ВОЗВРАТНЫХ сновидений
 Ты ДРЕМЛЕШЬ, а ОНО
 БЕССМЫСЛЕННО глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
 Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
 Венец *пустого* дня!

...Тогда-то с непередаваемой болью начинал выговаривать он Боратынского, подчеркивая острою интонацией отдельные слова и строчки. После глубокой паузы на «ты дремлешь» он обрывал голос в другую, казалось, бездонную паузу: «А оно...» И замолкал надолго, как бы ища нужное слово. И потом, из молчания, сурово и медленно приподымал, точно вздох, точно стон мировой муки Атласа: «бессмысленно... глядит...». Глаза широко открывались, как-то стеклянно вперяясь во что-то; будто с ужасом видели перед собой это неизбежное утро, без нужды сменившее ночь, — сменившее только затем, чтобы, мертвенно повернувшись колесом пустого постылого дня, снова уйти в ту же ночь [Бугаева 2001: 100–102].

Конечно же, это было не публичное «концертное» чтение, но чтение интимное, подчеркнуто смысловое; оно должно было давать отчет в сиюминутном переживании и

одновременно показать восхищение тем, что Баратынский так точно описал⁷. Но и в нем мы видим, например, что волна смысловой акцентуации постепенно поднимается к предпоследней строфе, достигает в ней кульминации и существенно, но не до нуля, стихает в последней — принцип умиротворяющего последнего аккорда, который ясен в стандартной мелодической фигуре «декадентского» чтения и во многих стихотворениях Белого.

Разрабатываемая Белым в эти годы, в том числе на материале Баратынского, теория «ритмического жеста» предполагает, в отличие от сфокусированного на формах строк периода стиховедческих исследований Белого конца 1900-х — начала 1910-х, именно выделение акцентированных, ритмически доминирующих, и пассивных, малоподвижных строф. Ритмически акцентированные строфы — это как раз строфы, по возможности разнообразящие единый метрический паттерн — например, несистемными паузами (как отмеченные здесь в чтении «бездонные паузы» до и после «а оно»).

Теория ритмического жеста основана на презумпции, что в талантливом стихотворении интонационные подъемы и спады (отмеряемые в основном строфами) — навсегда вложены автором в конкретику строения стиха, наилучшим образом выражая смысл стихотворения — его настоящий смысл, не обязательно равный буквальному, который будет преподносить слушателю чтец актерской школы. Противопоставление буквального смысла, то есть почерпнутого из суммы словарных значений, — с другим, не обязательно совпадающим с ним, вытекающим из конкретики языковой формы, — эстетическим смыслом стиха — есть краеугольный камень теоретических работ Белого этих лет⁸. «Декадентское» чтение изначально подчеркивало именно второй

⁷ Ср. философскую интерпретацию стихотворения в книге Белого «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» [Белый 2000: 165–166, § 92] или толкование через него положения обывателя во время мировой войны в «Кризисе жизни» [Белый 1918а: 37, § 16].

⁸ Одна из основных мыслей «Жезла Аарона» [Белый 1917а] или «Ритма и смысла» [Белый 1918а].

смысл, и его же (при условии отказа от метрического канона и подчеркивающего его единообразного напева) — должна была отражать другая манера декламации. Подразумевалось, что в идеале «ритмический» смысл должен совпасть с вербальным или вобрать его в себя и, не перестраивая, подчеркнуть, придав новое качество.

Лекции Белого по теории ритмического жеста также не обходились без чтения классики русской поэзии; это чтение, как бы выражавшее результаты исследования, «ритмическую кривую», было их музыкальной кульминацией. Вера Булич вспоминала его доклад в пушкинском семинарии С. Венгерова осенью 1917 года:

...и наконец, как последнее заклинание, уже подводя итоги, уже торжествуя победу ясновидящего и яснослышающего над нами, знающими лишь три земных измерения, Андрей Белый читает стихи. Голос его тих и вкрадчив, как его движения, в нем нет ни пафоса, ни металла, ни богатых модуляций звука, его голос тоже бледно-серых пастельных тонов, но это цвет пепла, под которым тлеют угли, — и он творит чудеса, он преобразует стих, вливая в него свое горячее дыхание, созвучное тайной мелодии ритма [Булич 2005: 67].

Очень сходное описание чтения русской классики, разобранной по «кривой» на лекции весной 1917 года, оставила и М. Жемчужникова. Белый читал «Фонтан» Тютчева, «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Русалку» Лермонтова, танцуя и активно жестикулируя, словно впервые открывая благодарной слушательнице школьную классику и насыщая ее жизнью [Жемчужникова 1988: 18].

В подробном описании Вадима Андреева (1923) мы встречаем декламацию того же типа, о котором писала К. Бугаева. Белый в том числе прочел для публики свое любимое стихотворение Баратынского, и это было действительно «концертное» чтение; по реакции Андреева видно, что и общая эмоциональная тональность была той же, и акцент на «а оно» имел место:

Нам удалось устроить «вечер» с Андреем Белым <...>
Бродский попросил Андрея Белого прочесть любимое стихо-

творение. Борис Николаевич прочел два: «На что вы, дни!» Баратынского и «Скифов» Блока <...> Только чтение Андрея Белого открыло мне всемирную величину поэта, увидевшего абсолютную пустоту небытия, повторявшего, как Екклесиаст: «Кто умножает знания, умножает скорбь». Соединение звука слова с неожиданными и всегда точными жестами рук, движениями подхваченного танцем тела могло вызвать или улыбку, или ужас, — во мне вызвало ужас <...>

Затем Андрей Белый прочел «Скифов». Он отступил в глубину комнаты, сжался, как перед прыжком, но голосом твердым и громким произнес: «Мильоны — вас...» — и вдруг бросился вперед: «Нас тьмы, и тьмы, и тьмы...» Слова отделялись паузами, как будто он каждый раз преодолевал препятствие. «Попробуйте, сразитесь с нами...» Руки, множась, как крылья у шестикрылого серафима, взлетают над головой и внезапно исчезают, — выкинутые вперед, они превращаются в два смертоносных копья. «Да, скифы... — большая пауза, удар: — мы!..», «да, азиаты, — второй удар, — ...мы!» Копья исчезли, только глаза озаряют всю комнату нестерпимым блеском: «...с раскосыми... и...» Длинная пауза — и громогласно: «жадными... очами».

...Мы вышли вместе <...> Мы шли молча и уже подходили к пансиону, когда я наконец решился спросить его:

— Борис Николаевич, а какое стихотворение ваше собственное вы любите больше всех?

Твой ясный взгляд: в нем я себя ловлю,
В нем необъемлемое вновь объемлю.
Себя, отображенного, люблю.
Себя, отображенного, приемлю.

Точно крылья ласточки, его руки делали неожиданные, резкие повороты.

Твой ясный взгляд: в нем отражаюсь я,
Исполненный покоя и блаженства,
В огромные просторы бытия,
В огромные просторы совершенства.
Нас соплетают солнечная мощь,
Исполненная солнечными снами:
Вот наши души, как весенний дождь,
Оборвались слезами между нами.

В тишине глухо доносился его негромкий, то приближающийся, то отдаляющийся голос:

И «Ты» и «Я» — перекипевший сон,
Растаявший в невыразимом свете.
Мы встретились за гранями времен,
Счастливые, обласканные дети.

Все три стихотворения — «На что вы, дни!», «Скифы», «Твой ясный взгляд» — были прочитаны одним человеком — Андреем Белым, — но каждое звучало по-разному, и каждое — до самого дна — выражало поэта, написавшего их [Андреев 1995: 303–304].

Описанная Андреевым декламация «Скифов» показывает прежде всего чрезвычайную дробность выделенных паузами, движениями и мимикой лексических отрезков. Выделяется паузами даже союз «и», что в обычной русской речи совершенно невозможно. В это же время, в Берлине, Белый пишет стихи сборника «После разлуки», предисловие к которому оформляет как манифест «мелодизма», нового направления в поэзии и даже нового принципа стихосложения. «Мелодия в стихе есть господство интонационной мимики» [Белый 1922b: 10], — говорится там; графика стиха отныне подчиняется выражению этих интонационных движений, и причудливый, часто сплошь вертикальный порядок слов упраздняет привычный горизонтальный. В отдельную «строку» сплошь и рядом выделяются не только односложные союзы, но и предлоги, не содержащие гласных («в»), — и остается гадать, как Белый это произносил или как «выкрикивал в берлинскую форточку без перерыва» (как гласит подзаголовок к одному из стихотворений «После разлуки»).

Одновременно все это есть вывод из теории «ритмического жеста» [Белый 1922b: 10–11]: «мелодическое» стихотворение существует как интонационное целое, в котором ритм может быть полностью освобожден от метра; оно есть «ритмическая кривая», представленная словами непосредственно, а не выведенная расчетами из глубины затевающей ее метрической структуры. Так изменения в прак-

тике декламации у Белого сочетаются не только с его исследовательскими путями, но и с поэтической практикой.

Последнее стихотворение, как можно понять, Белый все же прочитал Андрееву не в новой радикальной, а в достаточно гладкой манере, только сопровождая его неожиданными жестами рук; нужно сказать, что в его поэтической практике с этого времени две системы стиха — «мелодическая» и традиционная, которой он владел с редкой виртуозностью, — все время соседствует; стихи двух принципов все время чередуются в его итоговом, изданном только посмертно сборнике «Зовы времен».

Андреев удачно сравнил «неожиданные, резкие повороты» рук Белого, плавно читающего вполне классическое по размеру и строфике стихотворение, с «крыльями ласточки». Образ полета стай ласточек или стрижей — хорошо известный Белому образ причудливой, асимметричной, напряженной барочной прозы. В «Мастерстве Гоголя» он приводит как образец прозы гоголевского (и собственно) типа фразу из повести «Серебряный голубь», имевшую невероятно прихотливое строение и описывавшую полет стрижей [Белый 1934: 298]; со стрижом сравнивается сердце поэта и в поэме «После разлуки». В стихах классического размера причудливая асимметрия «мелодической кривой» при произнесении вслух не отсутствует, но выведена в область жестикуляции, а в написанном тексте — скрыта, хотя выявляема «ритмической кривой».

Следует заметить, что активностью своего сценического движения Белый всегда значительно выделялся на фоне того, к чему привыкла публика начала века. Мемуаристы оставили свои многочисленные воспоминания о том, что именно его движения и «танец» в процессе чтения — оказывали огромное впечатление на современников, а не доступные анализу элементы жестикуляции⁹. Понятно, что сама идея «ритм есть жест» вполне гармонировала с практикой чтеца.

⁹ Сохранившиеся материалы о сценическом движении Белого см.: [Наседкина 2015].

К 1920—1921 годам¹⁰ относятся записи С. Бернштейна, отметившего «ораторскую патетичность» [Бернштейн 1972: 465] декламационной манеры Белого, которая явно слышна в сохранившейся записи чтения стихотворения «Голос прошлого». Вероятно, Медведев имел в виду декламацию того же стихотворения, говоря о «пафосном» и «пророческом» характере речи, хотя и сделал важную оговорку о том, что такой тип чтения был скорее исключением. Тогда же, в 1920 году, Белого слышал в московском Дворце Искусств на Поварской Н. Кузьмин, также отметивший его «пифийское трепетанье» и «профетически безумный вид»¹¹. Кузьмин говорит и о непривычности этой торжественности и ее отсутствию в более ранний период: «Сейчас он выглядел более “стихийно” и значительно. Я был благодарно взволнован, хлопал неистово и готов был целовать воскрылья его одежды» [Кузьмин 1995: 496].

Таким образом, анализируя «портфель» выступлений Белого, можно заметить, что воспоминаний современников о чтении им «Золота в лазури» не встречается, что, вероятно, соотносимо с его многолетним стремлением исправить этот неудачный (как он сам полагал), недостаточный по уровню поэтического мастерства, сборник¹²; напомним, что позднее, на основе переделанного «Золота в лазури», он подготовил книгу «Зовы времен», призывая будущих издателей считать «Золото в лазури» навсегда упраздненным «последней волей автора»¹³. Стихов из «Урны» мемуаристы тоже не запомнили; зато стихи «Пепла» с первого их появления и до конца публичных вы-

¹⁰ 1920 — примерная датировка Л. Шилова [Шилов 2004: 8], 1921 — Бернштейн говорит о записи Белого (хотя другого стихотворения, но, возможно, было записано несколько; см.: [Бернштейн 1972: 506]).

¹¹ Ср. отзыв И. Эренбурга 1919 года: «Читает он, — будто Сивилла вещающая» [Эренбург 1995: 342].

¹² Подробную историю переработок см.: [Малмстад 2006].

¹³ См. конец предисловия к «Зовам времен». «В экземпляре, который давала ему для работы (для переработки «Золота в лазури» в «Зовы времен». — *Е. Г., Д. Т.*) Е. В. Невейнова (своего тогда не было!), яростно крест-накрест перечеркнул заглавие книги, а внизу написал: “Сожжено!”» [Бугаева 2001: 239—240].

ступлений Белого — оставались гвоздем программы (кроме того, «Пепел» дважды переиздавался в 1920-е годы). Стихи из сборника «Королевна и рыцари», написанного перед первым отъездом Белого за границу, звучали в выступлениях в революционные годы; тогда же читались стихи из сборника «Звезда» и поэма «Первое свидание», а в берлинские — стихи из книги «После разлуки». «Пепел», «Королевна и рыцари», «Первое свидание» остаются в репертуаре Белого-декламатора и после возвращения из Берлина [Чуковский 1989: 149], — а потом публичные чтения стихов прекращаются. Нет воспоминаний о чтении вслух поэмы «Христос Воскресе», кроме неуверенных слов Н. Кузьмина, признающего, что он не помнит, что именно Белый читал [Кузьмин 1995: 496].

2

Для подтверждения нашей догадки об особенностях декламационной манеры чтения Белого нам необходимо охарактеризовать сделанные Бернштейном в 1921 году¹⁴ записи следующих стихотворений: «Голос прошлого» (сб. «Королевна и рыцари»), «Шоссе» (сб. «Пепел»), первая строфа стихотворения «Чаша времен» (сб. «Звезда»), два отрывка из поэмы «Первое свидание» (строки 45–60 и 110–135). В распоряжении Бернштейна было еще как минимум два (а возможно, больше) прочитанных стихотворения, а именно уже упоминавшиеся нами «Карма» и «Родина» (сб. «Звезда»), декламацию которых он подробно анализировал. Вероятно, они остались в части безвозвратно утраченной, рассыпавшейся трети собрания фоноваликов.

Все сохранившиеся в записях стихотворения Белого написаны традиционными размерами; к сожалению, у нас нет примеров чтения поэмы «Христос Воскресе» или стихов, читавшихся в манере «мелодизма». Однако два из

¹⁴ Валики с записями хранятся в фондах Государственного литературного музея (ГЛМ) [Бернштейн 1972: 506].

них — «Голос прошлого»¹⁵ и «Чаша времен» — служили для Белого полигоном ритмического поиска, что видно по многочисленным изменениям их графики в изданиях; разберем их подробнее.

Судя по всему, «Голос прошлого» Белый часто читал на своих публичных выступлениях: это стихотворение упоминает, например, А. Штейнберг, вспоминая о периоде, когда делалась запись для Института Живого слова (1921—1922): «До сих пор звучит в ушах его голос, голос Бориса Николаевича, читающего свои баллады о королевне и седых рыцарях» [Штейнберг 1991: 42]. О чтении «Королевы и рыцарей» в 1924 году вспоминает также Чуковский.

Стихотворение является одним из ранних и очень умеренных (по сравнению с периодом сб. «После разлуки» и «Зовы времен») примеров того поиска модификации привычной строчно-строфной графики ради открытия иных «мелодических» ходов. Вначале оно называлось «Барбарусса»¹⁶, впервые было напечатано в 1911 году в шестом номере «Аполлона» (обычной графикой):

В веках я спал... Но я ждал..
О, невеста — Север моя,
Я встал из подземных зал:
Спасти — тебя, тебя!

В сборнике «Королевна и рыцари» (1919) Белый называет стихотворение «Голос прошлого» и единообразно меняет графику всех строф, изобретая как бы новую «твердую форму», — чего он прежде не делал. Создание новой стабильной строфики — совсем нетипичный случай для его творчества, и остается жалеть, что сохранилась запись только этого стихотворения. Если бы сохранились записи других «мелодических» стихов, можно было бы точнее судить, что именно Белый имел в виду под прихотливыми типографскими сдвигами и отбивками.

¹⁵ Запись этого стихотворения опубликована [Голоса... 2003]. Фонограмма хранится в ГЛМ.

¹⁶ Согласно легенде, Фридрих Барбаросса, император-крестоносец, не умер, но спит под горой Унтерсберг и ждет своего часа.

Однако некоторые тенденции можно проследить и в «Голосе прошлого». Белый соединяет первую ударную группу каждой второй строки с первой строкой, придавая таким образом некий зачин строфе — зачин, звучащий на одном бурном дыхании, которое, вероятно, имитирует стремительное и сметающее преграды движение всадника («На крутые груди коней кидается чахлый куст»). Вспомним об отмеченной Бернштейном паузе после первой ударной группы — по этой паузе проходит «цезура», отделяющая начало второй строки, присоединенное к первой. Иными словами, Белый делает эту паузу (после первой ударной группы) сильнее стандартной междустрочной паузы; порыв пробуждения всадника, бег его коня сметают границу строки. Остаток метрической второй строки остается печатной второй строкой, а третья и четвертая строки отделяются от первой и второй и друг от друга строфным интерлиньяжем, и каждое слово в них печатается отдельной строкой; все второе двустипие противопоставлено первому не только этим, но еще и отступом вправо; оно сразу несколькими способами противопоставлено первому, и если первое организовано через сбой границы строк, ход асимметрический и динамический, то второе — спокойно и симметрично, хотя и нетрадиционно. С этими изменениями автор согласовывает и некоторые изменения пунктуации, и получается строфа такого вида:

В веках я спал... Но я ждал, о Невеста, —
Север моя!

Я встал
Из подземных
Зал:

Спасти —
Тебя,
Тебя!

Повторно это стихотворение было отредактировано для сборника «Зовы времен» (ок. 1930), где оно названо «Голос из прошлого». В этой редакции Белый, вероятно, хотел сгладить и гармонизировать ритмический ход «Королевы

и рыцарей», сохранив его суть. Радикальное, режущее глаз и слух упразднение первой строчной паузы отменено, но идея противопоставления зачина и остальной строфы оставлена; ведь поскольку все внутрискочные паузы всех строк, кроме первой, усилены до строчных, то выходит, что все паузы первой строки (и внутрискочные, и строчная) относительно целого строфы на порядок ослаблены, и сохраняется идея ускоренного, бросающегося вперед зачина. Противопоставление двух двустопных сглажено тем, что конец второй строки оформлен так же, как третья и четвертая, а уровень их отступа задан концом зачина.

В веках я спал... Но я — ждал —
 О, Невеста —
 — Север —
 Моя!

Я встал
 Из подземных
 Зал —

Спасти —
 Тебя,
 Тебя!

Паузы чтения, предпринятого по просьбе Бернштейна в Институте Живого слова в 1921 году, можно измерить и таким образом проследить, насколько соответствовало (по крайней мере в этот раз) реальное чтение Белого тому, что он задавал своим типографским рисунком, и проинтерпретировать их за счет друг друга. Цифры обозначают паузу в десятых долях секунды, пометка *leg* — слитное замедленное произношение двух ударных групп без собственно паузы.

в веках я спал 1,2 но я ждал
 о невеста 1,1 север моя 1,7
 я встал 0,6 из подземных *leg* зал 1,3
 спасти 1,2 тебя 1 тебя 1,7
 мы рыцари дальних стран 0,6
 я рог 1 гудящий *leg* из тьмы 1,7
 в сырой 0,7 в дождевой 0,4 туман 1,3
 несемся на север 0,6 мы 1,7
 на крутые груди коней 0,6

кидается чахлый куст 1,7
 как ливень *leg* потоки 0,2 дней 1
 как буря *leg* глаголы 0,2 <уст 1,7>
 плащ семицветием звезд
 слетает 1,3 в туман 1,3 с плеча 3,5
 тяжелый 0,3 червонный *leg* крест 1
 рукоять 0,5 моего 0,5 меча 1,2
 его в пустые края
 вознесла 0,8 стальная рука 1,7
 секли 1,1 мечей *leg* лезвия 1,7
 не ветер 1,3 года 1,2 века

На месте слова «уст» запись явно бракована — слышен щелчок, проглатывающий «уст» и какую-то часть паузы после этого (от нее слышно 1,2 секунды). В остальном паузы нетрудно классифицировать. Самая типичная, длиной 1,7 или 1,6 секунды, отделяет друг от друга не строки и не строфы, а двустипишия, полустрофия — как мы и видели в анализе графики «Королевы и рыцарей», Белый противопоставляет друг другу именно их. Строфы-четырёхстишия разделены точно такими же паузами, как полустрофия; ведь они и так выделены рифмой и специальными ритмическими ходами зачина, и выделение их еще паузами Белый, вероятно, чувствовал как избыточное. Эта стандартная «полустрофическая пауза» один раз увеличена вдвое — трудно сказать, случайная ли это запинка чтеца или акцентирование «тяжелого червонного креста» как главного символа стихотворения о крестноносце. Эту полустрофическую паузу мы обозначим четырьмя чертами — ||||.

Между третьей и четвертой строками всех строф, кроме последней, мы видим уменьшенную паузу, от 1 до 1,3 секунды; эту «строчную» паузу мы обозначим тремя чертами — |||. Внутри строк встречаются пауза длиной 0,5–0,7 секунды (две черты — ||) или еще меньше (одна черта — |); иногда Белый прибегает к плавному и замедленному, но связному произношению. Общая схема паузировки такова.

в веках я спал ||| но я ждал
 о невеста ||| север моя ||||
 я встал || из подземных зал |||
 спасти ||| тебя ||| тебя ||||
 мы рыцари дальних стран ||

я рог ||| гудящий *leg* из тьмы |||
 в сырой || в дождевой | туман |||
 несемся на север || мы |||
 на крутые груди коней ||
 кидается чахлый куст|||
 как ливень *leg* потоки | дней |||
 как буря *leg* глаголы | уст |||
 плащ семицветием звезд
 слетает ||| в туман ||| с плеча |||
 тяжелый | червонный *leg* крест |||
 рукоять || моего || меча |||
 его в пустые края
 вознесла || стальная рука |||
 секли || мечей *leg* лезвия |||
 не ветер ||| года ||| века

Отраженная графикой «Королевы и рыцарей» идея полностью снять первую междустрочную паузу и превратить первую строку вместе с первой ударной группой второй строки в один слитный зачин осуществлена буквально только в четвертой и пятой строфе; во второй и третьей первая междустрочная пауза ослаблена до внутрискрочной (что больше напоминает графику «Зовов времен»); в первой строфе она ликвидирована, но сама первая строка разбита паузой, равной строчной — анакрус стихотворения, как и анакрус строки, Белый делает самым нестабильным местом, таким, в котором ритм еще только пробивается сквозь хаос элементов.

Сопряженная с предыдущей идея усилить первую междустрочную паузу второй строки осуществлена буквально в первой, второй и четвертой строфах; в пятой строфе она есть, а вот в третьей («кидается чахлый куст») ее вообще нет (и будет ли шуткой сказать, что это связано с неуместностью попытки чахлого куста броситься на императора-крестоносца?).

Остаток второй строки, согласно графике «Королевы и рыцарей», должен быть слитным; это так в первой, третьей и пятой строфах; во второй и четвертой он оформлен легато или даже сильной, строчной паузой, что сходно с графикой «Зовов времен».

Второе полустрофие, в котором, согласно обоим редакциям графики, каждая ударная группа должна быть отбита

паузами, на самом деле прочитано вариативней и свободней. Совершенно четко строчные паузы между ударными группами звучат только в конце первой строфы (первая презентация формы?) и последней (общее замедление темпа к финалу). В остальных случаях паузировка или замедление этих строк различны, но все же всегда (кроме двух исключений, одно из которых — «несемся на север» — несложно объяснить) они так или иначе замедлены относительно первого полустихия. «Фигура Бернштейна» — первая ударная группа отделена паузой, вторая и третья произнесены легато с мелодическим ходом — иногда просматривается, но иногда и переворачивается («как ливень *leg* потоки | дней ||| как буря *leg* глаголы | уст |||» — наименьшей паузой отделены последние односложные ударные группы).

Если условно придать расшифровке чтения «Голоса прошлого» такой астрофичный вид, какой приобретает графика даже строфических стихов Белого в сборнике «После разлуки», и обозначать, например, полусекундную паузу — ступенькой, секундную и более — строкоразделом, полуторасекундную и более — строфоразделом, первая строфа примет такой вид:

в веках я спал
но я ждал о невеста
север моя

я встал
из подземных зал
спасти
тебя
тебя

Графические модификации «Чашаи времен» от «Собрания стихотворений» 1914 года до «Зовов времен» разбирает А. Лавров [Лавров 2006: 36–38]. Стихотворение взывает к поиску строфической формы, потому что оно написано редким сверхдлинным размером — чистым четырехстопным пеоним вторым (то есть крайним частным случаем семистопного ямба, но ямбические стопы появляются только в начале первой и конце последней строки, маркируя их таким образом — обратным тому, что обычно делает пеон в

ямбическом стихотворении); оно даже состоит в основном из пеонических слов (в первой строфе они занимают 11 позиций из 16 возможных). Первое, что напрашивается сделать в русском стихе с любым сверхдлинным размером, — это разделить строки пополам на пеоны; но упомянутое преобладание пеонических слов подталкивает к тому, чтобы разделить пополам и первую половину (или обе, несмотря на краткость второй), что Белый и делает в редакции «Звезды» и «Зовов времен», деля нечетные строки на три («Звезда») или четыре («Зовы времен»), а четные оставляя целыми. В редакции сборника «Стихи о России» он оставляет целыми первую и последнюю строку, а делит вторую и третью. Паузы в записи Бернштейна четко отмечают каждой строки деление на три, а последней на четыре (то есть она ближе всего к вышедшей через год «Звезде»):

Свершилось! 1,5 Весть весенняя! 1,1
 Удар молниеносный! 1,6
 Разорванный, 0,8 пылающий, 1,2
 блистающий покров: 2,1
 В грядущие, 0,8 Громовые 1 Блισταющие весны, 1,2
 Как в радуги 0,7 прозрачные, 1,2
 спускается 0,8 — Христос.

Белый читает только первую строфу из двух, и первое слово в ней — «свершилось», а не «открылось», как во всех письменных источниках. О соотношении пауз можно сказать, что, как мы и видели в «Голосе времен», пауза между полустрофием существенно больше междустрочной. Паузы, отделяющие половины строк, приближаются к междустрочным и в другом стихотворении могли бы ими служить, а паузы между «четвертинками» строк, 0,7–0,8 секунды (кроме той, которая отделяет начальный возглас), еще меньше. В целом понятно, что, как и в случае с «Голосом времен», мы имеем дело с выражением тех же ритмических тенденций, что и в графических поисках, но никак не с точным воспроизведением одного из зафиксированных на бумаге вариантов.

Из других стихотворений, записанных Бернштейном, можно узнать, что это за пауза-«четвертинка»: это пауза, которой, как свидетельствуют Бернштейн и Медведев,

отделяется первая ударная группа строки в традиционном размере. Разметка паузами чтения «Шоссе» такова:

За мною 0,4 грохочущий город 1,3
 На склоне 0,8 палящего дня. 1,4
 Уж ветер 0,8 в расстегнутый ворот 1,3
 Прохладой *leg* целует меня. 1,4
 В пространство 0,6 бежит — убегает 1,2
 Далекая лента шоссе. 1,4
 Лишь перепел 0,6 серый мелькает, 1
 Взлетая, 0,4 ныряя 0,3 в овсе. 1,7
 Рассыпались 0,7 по полю галки. 2
 В деревне 0,9 блеснул огонек. 2
 Иду. 1 За плечами на палке 1,5
 Дорожный 0,7 висит узелок. 2
 Слагаются темные тени 0,9
 В узоры 0,3 промчавшихся дней. 1,6
 Сижу. 0,9 Обнимаю колени 1,1
 На груди дорожных камней. 1,8
 Сплетается 0,4 сумрак крылатый 0,9
 В одно 0,7 роковое кольцо. 2
 Уставился столб полосатый 0,9
 Мне цифрой | упорной 0,7 в лицо¹⁷.

Снова мы видим, что пауза между половинами строф часто существенно больше междустроочной, но несущественно меньше междустрофной; несколько увеличивает паузу сильный синтаксический раздел (точка в пунктуации). В целом аналогично построено чтение отрывков из поэмы «Первое свидание». В первом из них¹⁸ любопытно отметить

¹⁷ Значок *leg* обозначает замедленное, но слитное произношение вместо паузы, черта | — перебой тона без паузы.

¹⁸ «И дирижирует: Главач. 1,8 / И дирижирует: 0,9 Сафонов... 1,5 / И, фанфаронит: 1,1 часто — врач; / 1,4 И солдафонит: 0,9 каста “фоннов”; 1,9 / Интерферируя наш взгляд 1,3 / И озонируя дыханье, 1,3 / Мне музыкальный звукоряд 1 / Отображает 0,4 мирозданье — 1,4 / От безобразий городских 1,3 / До тайн 0,9 безобразий Эреба, 1,2 / До света 0,8 образов людских 1,2 / Многообразиями неба; 1,2 / Восстонет в ночь 0,8 эфирный пад, 1,4 / В зонах 0,9 гонит бури знаков: 1,6 / Золотоколых 1,2 Ореад, 1,3 / Златоколесых 1,2 зодиаков...»

оформление двух последних строк, своего рода музыкальной клаузулы: междустрочная пауза сокращается, а паузы в середине строк, наоборот, удлиняются, так что пеоническое двустипение начинает звучать так же, как в «Чаше времен» — ни одной строкой, ни двумя, ни четырьмя, но равномерным ходом пеонов, что подчеркивает и внутренняя рифма на этих пеонических «одностопиях», и аллитерация.

Во втором отрывке из «Первого свидания»¹⁹ бросается в глаза то, что его вторая половина рисует, если можно так выразиться, «быстрый бег блеска», быстроту этого бега выражает и сокращение пауз. Перед финалом, в самой быстрой части, междустрочная пауза достигает самой ма-

¹⁹ О, невозможные моменты: 1,4
Струнат 1,4 и строят инструменты... 1,8
Вдруг!.. 1,4
Весь — мурашки и мороз! 1,4
Между ресницами 0,8— стрекозы! 1,2
В озонных жилах 0,8 — пламя роз! 1,3
В носу 1 — весенние мимозы! 1,3
Она пройдет 0,6 — озарена:
Огней зарней, 1 неопалимеей... 1,1
Надежда 0,6 Львовна Зарина 1,2
Ее не имя, 0,9 а — «во-имя»!.. 1,2
Браслеты 0,7 — трепетный восторг — 1,3
Бросают лепетные слезы; 1,4
Во взорах 1 — горный Сведенборг; 1,3
Колье 0,9— алмазные морозы; 1,7
Серьга 1 — забрежжившая жизнь; 1,4
Вуаль 0,4 провевшая — трепет; 1,4
Кисей вуалева брызнь 0,9
И юбка палева 0,7 — лепет; 1,2
А тайный 0,3 розовый огонь, 0,6
Перебегая по ланитам ?
В ресниц прищуренную сонь, 0,8
Их опаливший меланитом, — 0,6
Блеснет, как северная даль, 0,6
В сквозные, веерные речи... 0,5
Летит 0,8 вуалева шаль 0,9
На бледнопалевые плечи.

Строки «Кисей вуалева брызнь» и «Перебегая по ланитам» почти скороговоркой, после «ланитам» дефект записи («ресниц» почти не слышно), не дающий уточнить длину паузы.

ленькой среди сохранившихся записей длины в 0,5–0,6 секунды, чтобы снова немного приблизиться к привычной величине только в финальном двустии, снова отмеченном пеоническим ритмом и тройной внутренней рифмой. Кроме того, из этой записи Бернштейна мы узнаем, что «она» в «она пройдет» произносится с особой интонацией, как если бы слово было выделено курсивом (чего в изданиях Белый не сделал) или, быть может, написано с заглавной (о чем судить нельзя, потому что слово первое в строке); эта орфография была бы вполне естественна для первого появления в поэме не просто образа М. Морозовой, но воплощения Прекрасной Дамы кружка соловьевцев.

Что касается общего эмоционального впечатления от чтения Белого, то «ораторская патетичность», о которой говорил Бернштейн²⁰, слышнее всего в чтении «Голоса прошлого» и тем более «Чаши времен»; религиозный, пророческий пафос совмещается в них с модификацией, «расплавом», как выразился бы сам Белый, традиционной строфики. Можно сказать, что пророческий пафос и плавит ее, и, скорее всего, эти интонации звучали еще сильнее, когда Белый читал вслух «Христос Воскресе», где от традиционного стиха остается почти так же мало, как в «стихах» пророческих книг Библии.

Белый не пытается «играть» стихотворение, как роль, но все же выбирает разные эмоциональные регистры для стихов разного рода. «Пепел» звучит много спокойней стихов пророческого типа и даже с некоторой, как говорили в то время, резиньяцией; в «Первом свидании» и «Крещеном китайце» (фрагмент из которого также записал Бернштейн) перед нами вообще не столько поэт, сколько рассказчик, повествователь, мемуарист — как бы парадоксально это ни совмещалось с особенно большим даже для Белого количеством ритмических и фонетических эффектов именно в этих текстах. Добродушный и внимательный, мемуарист озабо-

²⁰ Ср. отзыв Н. Верховского советской поры: «экзальтированная, напряженно-ритмическая декламация» [Верховский 1950: 64].

чен тем, чтобы донести сложный текст до читателя внятно, отчетливо, в темпе, доступном для понимания и осмысления, — а прекрасные картины, являющиеся его содержанием, встанут тогда перед слушателем сами; словно лектор, он старательно и неторопливо выговаривает непривычные слова типа «интерферируя», «озонируя», «Ореад» и «Эреба», и никогда не забывает отметить паузами и движением тона те ритмические волны, которые так характерны для его творчества. Во всех трех фрагментах он рассказывает о том, как слышал музыку (концерт в Консерватории или игру матери на фортепиано); он добавляет, что «музыкальный звукоряд» и «отображает ему мирозданье», но, словно старый дирижер, уже не пытается подыграть музыке эмоциональным порывом, заботясь только о внятности указаний и четкости ритма, который он задает разделяющему и связывающему его со слушателями невидимому оркестру языкового восприятия и воображения.

3

При графическом оформлении своих стихов Белый не пользовался такими механическими процедурами, которую мы провели выше с «Голосом времен»; он зачастую по-разному пытался выразить паузами и темпом в произношении или расстановкой и пунктуацией на бумаге одни и те же ритмико-интонационные тенденции. Он не подгонял графическую расстановку под чтение, но скорее одновременно искал то и другое:

В поисках интонационной расстановки, выявляющей ритмически смысловую акцент, Б. Н. исписывал не один лист. Он говорил, что, пока стихотворение не записано и глаз не пройдет по строчкам, как по своего рода нотным знакам, ничего еще нельзя сказать. Сперва их нужно увидеть и потом уже проверить по слуху, как в них уляжется голос. Он терпеливо записывал разными строчками одно и то же стихотворение, приносил показать; и сперва не читал, а раскладывал передо мной на столе и говорил: «Взгляни! Какое лучше звучит?..» [Бугаева 2001: 246]

После этого «чтения партитур», которое должна была произвести жена, Белый все же сам выбирал наиболее интонационно удачный вариант, проверив еще раз и остальные. На вопрос Бернштейна, произносит ли он, когда сочиняет, Белый ответил, что в процессе сочинения он всегда думает о произношении [Бернштейн 1927b: 18], подразумевая скорее внутреннее, воображаемое произношение, а не о декламацию (актер, разучивая роль, или тем более оперный певец, в своем творческом процессе должен думать о вполне реальном произношении). Читать варианты вслух жене он не просил, полагаясь на непосредственное действие расстановки строкоразделов. Декламацию он чувствовал как род записи, демонстрации и проверки стихотворной формы, что лежало в «декадентской» манере напевного чтения.

В этом камень преткновения, вызывавший у многих отрицание стихотворных экспериментов Белого, как, например, у одного из армянских поэтов, с которыми Белый спорил в 1929 году:

Так же не мог Б<орис> Н<иколаевич> объяснить, почему поэт имеет основание разбивать строчки: это определяет интонацию, дает паузу, выделяя удар. — «Не нужно мне указаний от автора. Почему вы думаете, что знаете лучше всех, как нужно читать то, что вы написали?» — («может быть, может быть!») — соглашался Б<орис> Н<иколаевич>) и т. д... Наконец Б<орис> Н<иколаевич> вскипел. И ниспровергся потоком...²¹ [Бугаева 2002: 44]

Белый своей типографикой не столько расставлял указания, как следует читать его стихотворные тексты, сколько искал новую, бесстрофную и бесстрочную форму стиха²².

²¹ Схожие претензии повторяет М. Гаспаров [Гаспаров 1988: 456–457].

²² «Когда-то ровный строфический расстав был достижением; над ним много работали; он отвечал еще ритму недавнего времени. Оно текло медленно и спокойно, большими объемами. Теперь пульс его бешено бьется, дыхания прерывисто <...> Строчный расстав Маяковского — не каприз, не выверт, не произвол. Это необходимость живого стиха, идущего вровень с ускоренным временем и стремящегося отразить свою интонацию» [Бугаева 2001: 246].

Декламация для него была еще одним полигоном поиска этой формы, а не отражением записи; решался вопрос о взаимоотношении языка и стиха, а не записи и чтения.

Как вспоминает Белый, во время работы «Кружка экспериментальной эстетики» под его руководством (который обычно называют «Ритмическим кружком»), чтение вслух рассматривалось как критерий для оценки ритмической интерпретации той или иной строки: «Члены кружка, передавая Б. Н. Бугаеву собранные ими примеры ритмических фигур, громко прочитывали их, причем были отмечены следующие ритмические особенности...» — читаем мы в протоколах заседаний [Белый 2014: 238]. Чтение, как можно понять, вызывало нарекания и не могло решить спорных вопросов; в конце концов, вспоминает Белый, «была найдена сводка для чтения всех строк, так сказать, идеальным чтецом (“*пономарем*”, как его называли мы), отмечающим не выражение, а факт ударений, полуударений и безударностей, и отмечающим междусловесную паузу (“*малую цезуру*”, как называли мы ее)» [Белый 1999: 426]; то есть «идеальный чтец» озвучивал только объективные лингвистические, просодические параметры — и таким образом приближался к «интонации», которая вложена в само стихотворение, без особенностей, которые может привнести индивидуальная декламация.

Для потебнианца Белого²³, убежденного в эстетической выразительности языка самого по себе, цель как стиховедческих, ритмических разысканий, так и собственного творческого поиска — выявить единство ритмического и интонационного, стихового и языкового, причем выражающее смысл на всех уровнях, вплоть до иконического. Говоря о «предустановленной гармонии» формального и содержательного в его стихах [Бернштейн 1972: 481; ср. Бернштейн 1927b: 33], Бернштейн точно угадывает и другую, монадологическую, лейбницеанскую доминанту, единую для Белого-исследователя и Белого-поэта²⁴. Ее бы мы и назвали

²³ О Белом и Потевне см.: [Хан 1991; Какинума 2002] и др.

²⁴ О монадологии у Белого см., например: [Каидзава 1999]; также: [Силард 2011; Торшилов 2014]; у самого Белого, например: [Белый 1918b: 9 сл.].

той спецификой творческой индивидуальности, которую Бернштейн искал в декламативности; поэтическая речь прямо в процессе звучания сама проверяет свою конструктивную, гармоническую возможность, нащупывает и рассчитывает ее; речь никогда не идет о вполне законченном произведении, поиск ее завершенности продолжается (отсюда редкое количество переделок собственных произведений в творчестве Белого). В известном смысле поэт всегда остается импровизатором²⁵ и никогда не читает вполне готовую вещь, чтением снова проверяя ее возможности (как и внутренним чтением в процессе сочинения); эволюционирующая монада произведения²⁶, таким образом, продолжает свое становление. Именно потому оголяются, подчеркиваются элементы конструкции (в чем упрекал Белого Бернштейн²⁷), что строительство, точнее, саморазвитие монады все еще идет.

Относительно же вопроса о декламации в целом Бернштейн совершенно прав, говоря, что «стиховое произведение не содержит в себе элементов декламационных — элементов материального звучания» [Бернштейн 1927: 39] и что возможность различных исполнений стихотворения, как и возможность написать на него разные романсы, свидетельствует о том, что в самом стихотворении нет «закона для исполнителя», диктующего ему единственно верный вариант и отсеивающий другие как неверные. Однако из этого не следует, что собственной музыки стиха не существует и что «вся проблема мелодики стиха возникла из ожествления стихового искусства с его внешним обнаружением». Примерно с равным успехом можно утверждать, что если возможно исполнить симфонию по-разному и со-

²⁵ Белый умел импровизировать на фортепьяно.

²⁶ «Основы эволюционной монадологии» — главное философское произведение Н. Бугаева [Бугаев 1893].

²⁷ «Блок <...> знал истину, которая ускользает от многих художников Слова: “Хуже всего, если форма подходит под понятие конструкции: внимание получает от этого такое направление, при котором наступает совсем иное действие, чем ожидал художник”» [Бернштейн 1972: 495].

проводить различным видеорядом, то в ней самой никакой музыки нет. Симфония со всеми ее темами существует не только без необязательного сопровождения дополнительными (визуальными или, скажем, обонятельными) «голосами», но и вообще без исполнения существует — в партитуре; и даже уничтожение партитуры делает ее не несуществующей, а всего лишь неизвестной нам. Конечно, как всякое сравнение, наше сравнение языка с музыкой хромает, но эта неточность вовсе не в пользу отрицания «музыки» стиха, то есть эмоциональной действенности его звуковой и ритмической формы, потому что если развитое музыкальное воображение и тем более умение читать партитуру свойственны относительно немногим, то внутренняя речь — базовое свойство человека.

Наша трактовка свидетельств об изменении манеры декламации Белого вступает в видимое противоречие с одним мнением Бернштейна: «Андрей Белый, читая в своей нынешней манере старые стихотворения, устраняет характерную для его декламационного стиля связь между динамико-мелодическим движением голоса и синтактико-семасиологической структурой текста (засвидетельствовано фонограммой стихотворения 1904 года “За мною грохочущий город”, произнесенного в 1921 г.)» [Бернштейн 1972: 506]. Мы полагаем, что в принципе Белый зачастую читал стихи «Пепла» (и другие стихи традиционной строфики) примерно так же, как и в 1900-е годы, единообразным напевом с мелодическим подъемом в районе предпоследней ударной группы, а новая манера, подробные описания которой приводят К. Бугаева и В. Андреев, касалась чтения чужих стихов, собственных стихов нетрадиционного размера или переделанных (или хотя бы декламационно переинтерпретированных) собственных стихов, и эти две манеры соответствовали двум системам стихосложения в его творчестве.

Надо сказать, что стихотворение «Шоссе» (которое Бернштейн называет по первой строке) Белый многократно переиздавал, но никогда не переделывал (что в его наследии редкость). Возможно, при его чтении Бернштейн слышал как раз старую манеру без изменений, в которой «движение голоса еще не подчеркивало синтактико-семасиологические связи» и бернштейновское «устраняет» — ошибочное умо-

заключение; либо это стихотворение Белый всегда читал так, спокойно (либо именно в тот раз). Возможны разные догадки об этой несохранившейся записи, но направление общего развития манеры чтения все равно очевидно: трансформируя традиционное строчно-строфное строение стиха, Белый разнообразил и единый «напев» чтения; однако его «антиметрическое» («подчеркивающее синтактико-семасиологические связи», словами Бернштейна) чтение, так же, как и новшества в размерах (отказ от «метра»), должно было служить не уничтожению стиха, но раскрытию его возможностей («ритма»).

Наконец, завершая разговор о «мелодизме» и о второй манере чтения Белого, необходимо привести еще одно описание чтения «мелодического» стихотворения, написанного в 1931 году (то есть чтение не может относиться к более раннему времени):

Каждый раз, когда думаю о темпераменте Б<ориса> Н<иколаевича>, во мне начинает звучать его голос, читающий все то же стихотворение «Тимпан» из последнего сборника «Зовы времен».

Ритм мелодии дан там на дыхании трех разноокрашенных волн интонационно поющего голоса. В пределах трех строф сомкнут диапазон звучаний — от огненных взрывов тимпана, через певучую призрачность флейты, до сквозного струения арфы.

Он начинал — будто весь вспыхнув — с бурного взлета острых хохочущих строк: «Поднял голос — / — Упорный, лукавый, / Как Пан —...». Потом из обрыва в глубокую паузу едва намечал, замедляя, напевно: «Точно сон из забвения, / Точно хитон / Фиолетовый...». Потом — новая пауза... И — вздохом душистого воздуха веяла «Сафо», лицом озаряясь на звук; а вдаль, угасая легким всплеском созвучий, «арфа — / — Струилась / Ручьем / Серебристым — / — Из рук».

Нет, нужно было раз только слышать, как читал свой «Тимпан» Б<орис> Н<иколаевич>, чтобы этого никогда не забыть [Бугаева 2002: 117].

Приведем стихотворение, упомянутое К. Бугаевой, целиком:

Поднял голос —
 — Упорный, лукавый,
 Как Пан —
 — И —
 — Отрывистый —
 Гривистый
 Черный, —
 — Курчавый
 Тимпан.

Точно сон из забвения,
 Точно хитон
 Фиолетовый, —
 — Флейты —
 — В день
 Трепетный —
 — Пение...

Сафо, —
 — Из шарфа
 Душистым,
 Как воздух, —
 — Лицом —
 — Озарилась —
 — На звук...

Арфа —
 — Струилась —
 — Ручьем —
 — Серебристым —
 — Из рук!

«Тимпан» написан сплошным трехсложником, как и романы Белого из цикла «Москва», но смысловое и графическое деление, а также исключительное количество внутренних рифм создают полное ощущение некоей краткой строфической структуры, которую при этом не удается точно формализовать (число стоп и рифм не сходится). Описанным чтением Белый иконически подчеркивал строгость и выразительность структуры, асимметрическое различие всех частей, образующих единую «симфоническую» структуру (бурное — тихое — ясное и улетающее, наподобие четырех частей симфонии). «Тимпан» посвящен только звуку, без сюжета и персонажей (хотя в «Сафо» с несвойственным Элладе «шарфом» угадывается «язык-

эвритмистка» из «Глоссоластики», «поэмы о звуке» — они тоже играют с «шарфами» [Белый 1922с: 15–16].

Стремление сблизить стих и прозу было свойственно всей деятельности Белого, начавшего свой творческий путь с «Симфоний»; в последний период творчества, когда он сочиняет стихи «мелодического» принципа, с точки зрения «определения стиха» Б. Томашевского и М. Гаспарова²⁸ являющиеся «малоизученным типом рифмованной прозы» [Гаспаров 1982] (хотя скажет ли это не вооруженный таким определением читатель?), и одновременно пишет сплошным трехсложником «Маски», которые являются, согласно авторскому заявлению в предисловии, эпической поэмой, записанной сплошной строкой только для экономии места [Белый 1932: 11], — в это время стих и проза в самом деле становятся в его творчестве формально неразличимы или даже занимают место друг друга (потому что есть «мелодические» стихи, вовсе не лежащие в трехсложник, как ложится «Тимпан»).

Мы не рассматриваем здесь сведения о чтении Белым его прозы, хотя иногда оно выгодно противопоставлено его декламации стихов. Например, пожаловавшись на однообразие «декадентского» напева чтения стихотворений, П. Медведев продолжает: «Но свою романтическую прозу он читает изумительно, неповторимо. Исключительное богатство оттенков, богатейший ритмический рисунок. Слушая Белого, понимаешь, что эта ритмическая проза его не результат формальных изысканий и исхищрений <...> а органическая форма напевности его духа. Недаром зачатки ее — еще в 1-й симфонии. После чтения Б. Н. я как-то иначе почувствовал и принял “Котика Летаева”»²⁹ [Медведев 1995: 205].

Нужно сказать, что эта ритмизация не была исключительно прерогативой публичных выступлений или художественной прозы. Нина Берберова вспоминает о бытовых рассказах Белого в Берлине 1922 года:

²⁸ Стих — это речь, «расчлененная на соотносимые и соизмеримые отрезки» [Гаспаров 1989: 11; Томашевский 1959: 9–69 и др.].

²⁹ Ср. отзыв Степуна о чтении «Петербурга» [Степун 1995: 176].

Он приходил к нам и рассказывал что-нибудь, приблизительно в следующем стиле:

— Пролетáю трамвáем по Кúрфюрстендáмму я. Вижу: пёсик у тóмбочки, нóжку подняв, о чем-то задóумался. Вдруг дáма какáя-то стáвит мне нóгу свою на калóшу.

— Судáрыня? За когó вы меня принимаéте?

А онá:

— Я вас зная́ давнó, я тебя вижу в сна́х моих тáйных. Наши дúши — родные. Ты помнишь у Гете:

Ach, du warst in langst vergangnen Zeiten

Meine Schwester oder meine Frau³⁰, —

когда́ сотворим мы с тобо́й эту дивную скáзку?

Я бежал, соскочив на ходу́, и навстрéчу бежали уро́ды неме́цкие, и я бился в толпе́, пробивáясь локтями, ища́ того пёсика, под рекла́мой сигáрной... И вóт — добежал я до вас... Дорога́я, чайку́ бы мне чáшечку, а е́сли найдется печéньице, то́ и печéньица... [Берберова 1995: 335]

Любопытно, что реконструированный или спародированный Берберовой рассказ ритмизован не сплошным трехсложником, как «Москва», а примерно настолько, насколько ритмизован написанный незадолго перед этим «Крещеный китаец» (возможны отклонения от трехсложника, особенно на стыке синтагм)³¹.

Бернштейн сделал и запись чтения «Крещеного китайца» (который в 1921 году назывался еще «Преступлением Николая Летаева»). Белый читает фрагмент главки «Рулада» (от «И бывало — руладой...» до «Котик мой! Сила не в том...») с некоторыми отклонениями от печатных текстов. Мы ясно слышим, как именно стих и проза сближаются во внутреннем слухе Белого, в «звучании», которое он пытался передать в том числе и декламацией: текст «Рулады» пе-

³⁰ «Ах, в давно ушедшие времена ты была моей сестрой или моей женой...» (И. В. Гёте, «Warum gabst du uns die tiefen Blicke...»; у Гёте «...in abgelebten Zeiten», «в минувшие времена»).

³¹ В «Крещеном китайце» чистый трехсложник составляет 78 % (подсчеты Джеральда Янечека, см.: [Janecsek 1978: 97]).

ресыпан паузами разной длины, формирующими градацию «колонов», которые могут быть записаны отдельными строками, ступеньками, квазистрофами; повышения и понижения тона так же показывают эти волны смыслового, фразового и ритмического единства.

Любой текст из наследия Белого — и «прозаический» может быть, даже более, чем собственно поэтический, — звучит неким умопостигаемым чтением вслух, практически навязывает его читателю и без согласия с ритмом этого чтения создает читателю практически непреодолимые преграды. «Читать только глазами некультурно», — мог заявить Белый в беседе [Бугаева 2002: 44]. Это в самом деле одна из неотъемлемых черт его стиля. И все же тезис Бернштейна о том, что в основе творчества Белого лежит «декламативный элемент», может ввести в заблуждение, заставив чрезмерно сблизжать звучащую основу поэтического творчества с физически осуществленной рецитацией. Как можно понять из статьи «Стих и декламация», Бернштейн даже специально спрашивал Белого о том, произносит ли он, когда сочиняет³², и Белый ответил утвердительно, не вдаваясь в подробности; подробности находятя в его трудах по теории творчества.

В самом деле, «звук» в 1920—1930-е годы Белый несколько раз называет исходной точкой творческого процесса. В революционные годы это скорее ритм³³; но уже схема в неизданном «Кризисе сознания» 1920 года начинает «развитие слова» со «звуко-образо-смысла» [Белый 1920b: 12] (а жест и ритм происходят от него через звуковую метафору), то же Белый утверждает в 1925 и 1927 годах [Белый 1925: 28; Белый 1927: 20—21]. В начале 1930-х он пишет: «То, что я утверждаю о примате *звука*, — мой выношенный 30-летний опыт» [Белый 1988: 14]; или: «Синтез материала

³² «Андрей Белый не представляет себе возможности сочинять стихи, не произнося их <...> Это устное сообщение Андрей Белый подтвердил в статье “Будем искать мелодии”» [Бернштейн 1927b: 18].

³³ «Ритм — глубиннейший слой <...> он — центр земли звуков» [Белый 1917a: 200], тогда как «звуковой материал» всего лишь «соединительно-тканная система поэзии» [Белый 1917a: 178].

переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, то есть сюжет, я должен найти» — и рассказывает далее о «звуках», генерировавших «Серебряного голубя» и «Москву». «Звук», генерировавший «Петербург», описан в самом «Петербурге»³⁴; Белый неоднократно утверждал, что этот *звук*, например «звук зорь», слышат и другие, особенно настойчиво о Блоке [Белый и др. 1996: 18–20, 22], но и о Метнере, о Маяковском, о Пушкине и Гёте [Белый 1927: 21]; свидетельства других поэтов — Блока в его Пушкинской речи, Гёте, Маяковского — собраны в «Ритме как диалектике» [Белый 2014: 24]; с точки зрения этого звука трактуется пушкинское «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн». Отражение мысли в звуке — собственно говоря, исходная формулировка Потемби для слова как произведения искусства. Лаконичной формулировкой этих «первоэлементов» поэтической материи открывается третья глава «Мастерства Гоголя»: «Звук, — эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле; в ритме единственна поступь поступков; в изобразительности она — статья, стиль; в смысле она — тенденция к живой жизни...» [Белый 1934: 115]. Но между этим «звуком» и поддающейся записи на фонограф декламацией столько же этапов поэтического труда и воплощения, сколько между упомянутыми Блоком в его Пушкинской речи «звуковыми волнами, катящимися на такой глубине, где человек перестает быть человеком», — и литерами набора.

Ссылки на устное исполнение поэтов в оправдание некоторых своих тезисов появляются в теоретических работах Белого только в 1920-е годы [Белый 2014: 31], то

³⁴ «...Выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную злую ноту на “у”? Ууу-ууу-ууу: так звучало в пространстве; звук — был ли то звук? Если то и был звук, он был несомненно звук иного — какого-то мира: достигал этот звук редкой силы и ясности: “УУУУ- УУУУ-УУУ” раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал пес. / Слышал ли и ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда» [Белый 1918b: 76].

есть после бесед с Бернштейном и посещений Института Живого Слова. Но и там Белый подчеркивает разницу, ясно показывая знакомство с направлением его работ³⁵:

Лирическая интонация переживается поэтом, как некое содержание, всегда загаданное (процесс разгадывания — в процессе работы) <...> И вот, отвесив тысячу поклонов и оговорившись тысячами извинений, здесь хочу и я вкратце, прячась за поэтов, рассказать об этой переживаемой нами интонации; она — не адекватна интонации чтения поэтом стихов, которое всегда — кривое зеркало; внутренняя интонация — непередаваема; одни в чтении ее кричаще подчеркивают; пример: Брюсов; другие — скрадывают; пример: Блок [Белый 2014: 23].

Конечно, это высказанная почти прямым текстом корректива к теории Бернштейна о разных творческих типах из статьи «Голос Блока» [Бернштейн 1972: 496], «декламативном», к которому отнесен Белый, как самый яркий представитель, и «фоническом», во главе которого — Блок. Лирическая интонация движет любым поэтом, отвечает Белый; просто Брюсов (скромно пропущено: «или я») в декламации ее подчеркивал, а Блок сглаживал и отстранялся.

В период работы над «Масками», как вспоминала К. Бугаева, Белый читал ей и почти прямые «записи» упомянутого «звука», начала генерации текста. Там они называются «звучаниями»; они слышны, как правило, на прогулке³⁶ (но не обязательно — могут, например, разбудить ночью), они сами по себе похожи на ласточек, ритмичны и музыкальны, но не словесны — однако, поймав их сразу, не позже, их можно успеть перевести в слова и записать. Записанные, они

³⁵ Хотя в составленной им для себя в 1924 году библиографии по стиховедению есть только статья Бернштейна «О методологическом и фонетическом изучении рифмы», ясно, что в целом он был в курсе направления исследований.

³⁶ Ср.: «Белый рассказывал много раз — для него стих рождался всегда в движении. Не в сидении за столом, а вне комнаты, в перемещении далее стих закипал. Еще неизвестно бывало, во что перелыбется — в чистый звук музыки или в слово» [Гаген-Торн 1994: 32].

представляют собой «главным образом грустно-нежные речитативы, напоминающие былинно-песенный сказ. Он и читал их особенно — почти напевая, задушевно и мягко, с какой-то сердечною теплотой. Ритм и мелодия выступали отчетливо, а слова едва намечались, как легкие, не закрепленные формы»³⁷ [Бугаева 2001: 205–206]. Этих первых записей Бугаева, по ее словам, при разборе черновигов не обнаружила (хотя она пробует перечислить места из «Масок», которые к ним ближе всего). Белый их не сохранял, считая, как можно понять из его теоретических выкладок, только чем-то вроде камертона, задающего тональность — но одновременно взывающего к расшифровке, разворачиванию («звук, эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле» — [Белый 1934: 115]).

«Звук» или «звучание», с которого, согласно позднему Белому, начинается генерация произведения, имеет отношение не к голосовым связкам, а к уху; и, как объясняется в «Мастерстве Гоголя», — даже к внутреннему уху, в котором размещается вестибулярный аппарат; поэтому он напрямую завязан на «поступь»-ритм и одновременно, поскольку вестибулярный аппарат корректируется зрением и корректирует его, — на образность. Трудно сказать, насколько серьезно в физиологическом и антропологическом отношении можно воспринимать отсылки Белого к вестибулярному аппарату, но образ «звука», которому поэт внимает именно вестибулярным аппаратом и слышание которого превращается в непрерывный поиск равновесия и его корректировку, в шаг канатоходца³⁸, в работу вычисления и жестикуляции одновременно, в которой каждый шаг меняет возможности решения задачи при неизменном ответе, найден чрезвычайно удачно.

³⁷ К. Бугаева ссылается на аналогичные воспоминания Гёте [Goethe 1878: 221]; характерно, что Бернштейн вспоминает Шиллера при описании звуковых корней поэтического творчества [Бернштейн 1927: 30].

³⁸ «Я себя помню канатным плясуном, балансирующим над бездной», — писал Белый [Андрей... 1992: 445].

Таким образом, при чтении стиха Белый вначале следовал обычной «декадентской» практике, подчеркивавшей размер напевом, но специфика дарования привела его к анализу устройства этого размера (для чего манера чтения, несомненно, была одним из катализаторов); само подчеркивание размера становилось его осознанием и анализом, превращая чтение в своего рода музыкальное упражнение в гармонизации, «темперацию речевого мелоса», как удачно выражается Бернштейн [Бернштейн 1972: 495]. Затем, по мере параллельного и взаимозависимого развития и анализа стиха, в котором интерес к атомам-строкам сменился интересом к движению целого, и одновременной практики сочинения стиха, а также сочинения и чтения ритмической прозы, Белый пришел к поиску такого усовершенствования размера, чтобы он был лишен оков классического «метра» — и, соответственно, однообразия при подчеркивающим метр чтении вслух, — но при этом сохранял качества именно стихотворной речи: ритм, эвфонию, специфическую законченность, взаимопроникновение языковой формы и семантической выразительности. Отдавая дань времени (когда провозглашался десяток поэтических направлений, «измов»), он назвал свой поиск в поэзии «мелодизмом», апеллируя к звучанию и противопоставляя мелодию именно однообразному метру — и пытаясь реализовать это и в практике чтения. Однако и при этом, и при настойчивом присутствии актуализованного звучания даже в прозе Белого, и при декларациях самого Белого о необходимости читать его не глазами, но ушами, «декламативность» все же не стоит называть основой творческой индивидуальности, поскольку фонетическая и просодическая сторона языка полностью присутствует не только в произнесении, но как минимум и во внутренней речи, а по заверениям теоретиков символизма, корни ее находятся и много глубже как в индивидуе, так и в исторической жизни народов.

Литература

Андреев В. Л. Из повести «Возвращение в жизнь» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М.: Республика, 1995. С. 288–304.

Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Малмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 9. М.: Феникс, 1992. С. 328–489.

Белый Андрей. Жезл Аарона // Скифы. Сборник 1й. Пг.: Революционный социализм, 1917а. С. 155–212.

Белый Андрей. О ритмическом жесте <1917b> // ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1.

Белый Андрей. Кризис жизни. СПб.: Алконост, 1918а.

Белый Андрей. Кризис мысли. СПб.: Алконост, 1918б.

Белый Андрей. Кризис сознания <1920а> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 65.

Белый Андрей. О ритме // Горн. 1920б. № 5. С. 11–19.

Белый Андрей. Воспоминания о Блоке // Записки Мечтателей. 1922а. № 6. С. 22–34.

Белый Андрей. Глоссология. Берлин: Эпоха, 1922б.

Белый Андрей. После разлуки: Берлинский песенник. Пг.; Берлин: Эпоха, 1922с.

Белый Андрей. Слово, как орган творчества. <Лекция, 1925> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87.

Белый Андрей. О слове. <Лекции для ГосТИМа, 1927> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87.

Белый Андрей. Маски. М.: ГИХЛ, 1932.

Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.: ОГИЗ, 1934.

Белый Андрей. Как мы пишем // *Белый Андрей.* Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 170–179.

Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995.

Белый Андрей. История становления самосознающей души // *Белый Андрей.* Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистяковой. М.: Канон+, 1999. С. 92–108.

Белый Андрей. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Сост., подгот. текста, коммент. И. Н. Лагутиной, М. Л. Спивак. М.: Республика, 2000.

Белый Андрей. Ритм как диалектика и «Медный всадник» / Вступ. ст. Д. О. Торшилова; подгот. текста, коммент. Е. В. Глуховой, Д. О. Торшилова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.

Белый А., Иванов-Разумник Р. В., Штейнберг А. З. Вольная Философская Ассоциация. LXXXIII открытое заседание. 28 августа 1921. Памяти Александра Блока. Томск: Водолей, 1996.

Берберова Н. Н. Из книги «Курсив мой» // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 326–340.

Бернштейн С. И. Стих и декламация // Русская речь: Сборники, издаваемые Отделом словесных искусств: Новая серия. Вып. 1. <Л.>, 1927а. С. 7–41.

Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Л.: Academia, 1927b. С. 25–45.

Бернштейн С. И. Голос Блока / Публ. А. Ивича и Г. Суперфина // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1972. С. 454–525.

Бугаев Н. В. Основы эволюционной монадологии. М.: Типоли-тогр. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1893.

Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001.

Бугаева К. Н. Дневник 1929 года / Предисл. Е. В. Наседкиной; подгот. текста и примеч. Е. В. Наседкиной и Е. Н. Щелоковой // Лица. Биографический альманах. 2002. № 9. С. 116–261.

Булич В. Четвертое измерение. Памяти Андрея Белого / Публ., вступ. ст. Н. Башмакофф // Наше Наследие. № 75–76. 2005. С. 65–69.

Верховский Н. Ю. Книга о чтецах. М.: Искусство, 1950.

Гаген-Торн Н. И. Memoria / Сост., предисл., послесл. и примеч. Г. Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение, 1994.

Гаспаров М. Л. Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин: Ээсти раамат, 1982. С. 154–159.

Гаспаров М. Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М.: Советский писатель, 1988. С. 213–221.

Гаспаров М. Л. Русский стих: Учебный материал по литературоведению. Даугавпилс: Даугавпилский педагогический ин-т, 1989.

Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908–1950 гг. / Сост. Л. Шилов. М.: Гос. лит. музей, 2003.

Гуль Р. Б. В чужом воздухе // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М.: Республика, 1995. С. 283–287.

Жемчужникова М. Н. Воспоминания о московском антропологическом обществе // *Минувшее*. № 6. Париж, 1988. С. 58–69.

Зайцев Б. И. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 18–30.

Каидзава Х. Идея прерывистости Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М.: РГГУ, 1999. С. 29–44.

Какинума Н. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый: Публикации. Исследования / Ред.-сост. А. Г. Бойчук. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 235–252.

Кузьмин Н. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 495–501.

Лавров А. В. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. Т. I / Изд. А. В. Лавров, Дж. Малмстад. СПб.; М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 5–40.

Малмстад Дж. «Муки слова». Очерк истории формирования и публикации стихотворных книг Андрея Белого // *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. 2006. С. 41–77.

Медведев П. Н. Из встреч с Андреем Белым // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 204–207.

Морозова М. К. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 31–50.

Наседкина Е. Н. Руки, жесты и прическа: Андрей Белый в автошаржах и рисунках современников // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 163–203.

Пяст В. В. Театр слова и театр движения // Искусство старое и новое / Ред. К. Эрберг. СПб.: Алконост, 1921. С. 75–85.

Пяст В. В. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М.: НЛО, 1997.

Силард Л. «Новая математика» и «философия математики» в *Истории становления самосознающей души*: Аспекты аритмологии и комбинаторики // *Russian Literature*. 2011. Vol. 70. № 1–2. P. 137–157.

Степун Ф. А. Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 162–186.

Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.

Торшилов Д. О. Об истории книги // *Белый Андрей*. Ритм как диалектика и «Медный всадник». 2014. С. 291–334.

Тургенева А. А. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 187–203.

Хан А. А. Потебня и А. Белый // Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли / Ред. Дж. Малмстад. Париж: Bergamo, 1991. С. 135–151.

Ходасевич В. Ф. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 51–73.

Цветаева М. И. Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 236–282.

Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989.

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

Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет (1911–1928) / Подгот. текста, послесл., примеч. Ж. Нива. Париж, 1991.

Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 512–541.

Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 341–347.

Goethe J. W. Wahrheit und Dichtung. 4 Theil, 16 Buch. Berlin, 1878.

Janecek G. Rhythm in prose: The special case of Bely // Andrey Bely: A critical review / Ed. by G. Janecek. Lexington: University of Kentucky Press, 1978. P. 90–103.

References

Andreev, V. (1995). From the long short story 'Return to Life' [*'Vozvrashchenie v zhizn'*]. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 288-304. (In Russ.)

Bashmakoff, N., ed. (2005). 'The fourth dimension. In memory of Andrey Bely' by V. Bulich. *Nashe Nasledie*, 75-76, pp. 65-69. (In Russ.)

Bely, A. (1917a). Aaron's rod. In: *The Scythians*. 1st collection. St. Petersburg: Revolyutsionniy sotsializm, pp. 155-212. (In Russ.)

Bely, A. (1917b). *On rhythmic gesture*. [article] Department of Manuscripts of the Russian State Library, Fond 25, K. 4, item 1. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1918a). *The crisis of life*. St. Petersburg: Alkonost. (In Russ.)

Bely, A. (1918b). *The crisis of thought*. St. Petersburg: Alkonost. (In Russ.)

Bely, A. (1920a). On rhythm. *Gorn*, 5, pp. 11-19. (In Russ.)

Bely, A. (1920b). *The crisis of consciousness*. [article] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 65. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1922a). *After separation: Berlin song collection*. St. Petersburg, Berlin: Epokha. (In Russ.)

Bely, A. (1922b). Reminiscences of Blok. *Zapiski Mechtateley*, 6, pp. 22-34. (In Russ.)

Bely, A. (1922c). *The glossolalia*. Berlin: Epokha. (In Russ.)

Bely, A. (1925). *The word as an organ of creativity*. [lecture] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 87. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1927). *On the word*. [lectures for the Vs. Meierhold State Theatre] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 87. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1932). *Masks*. Moscow: GIKhL. (In Russ.)

Bely, A. (1934). *The mastership of Gogol*. Moscow: OGIZ. (In Russ.)

Bely, A. (1988). How we write. In: S. Lesnevsky and A. Mikhaylov, eds., *The problems of creativity*. Moscow: Sovetskiy pisatel, pp. 170-179. (In Russ.)

Bely, A. (1995). *Reminiscences of Blok*. Moscow: Respublika. (In Russ.)

Bely, A. (1999). The history of self-conscious soul formation. In: A. Bely, *The self-conscious soul*. Moscow: Kanon+, pp. 92-108. (In Russ.)

Bely, A. (2000). *Rudolf Steiner and Goethe in the worldview of modernity. Reminiscences of Steiner*. Moscow: Respublika. (In Russ.)

Bely, A. (2014). *The rhythm as dialectics and 'The Bronze Horseman' ['Medniy vsadnik']*. Moscow: Dmitry Sechin. (In Russ.)

Bely, A., Ivanov-Razumnik, R. and Steinberg, A. (1996). *Free Philosophical Association. The 83rd public meeting. 28 Aug. 1921. In memory of Alexander Blok*. Tomsk: Vodoley. (In Russ.)

Berberova, N. (1995). From the book 'My italics' ['Kursiv moy']. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 326-340. (In Russ.)

Bernstein, S. (1927a). The aesthetic prerequisites of the theory of recitation. In: *Poetics*. St. Petersburg: Academia, pp. 25-45. (In Russ.)

Bernstein, S. (1927b). Verse and recitation. *Russkaya Rech: Collections published by the Department of Verbal Arts: New series*, 1, pp. 7-41. (In Russ.)

Bugaev, N. (1893). *The basics of evolutionary monadology*. Moscow: Tipolitogr. t-va I. N. Kushnerev i K°. (In Russ.)

Chukovsky, N. (1989). *Literary memoirs*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)

Eichenbaum, B. (1969). On chamber recitation. In: B. Eichenbaum, *On poetry*. St. Petersburg: Sovetskiy pisatel, pp. 512-541. (In Russ.)

Erenburg, I. (1995). People. Years. Life. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 341-347. (In Russ.)

Gasparov, M. (1982). On one unstudied type of rhymed prose. *Finitis duodecim lustris: Collected articles to honour the 60th birthday anniversary of Prof. Y. M. Lotman*. Tallinn: Eesti raamat, pp. 154-159. (In Russ.)

Gasparov, M. (1988). Bely as a poetry scholar and Bely as a poet. In: S. Lesnevsky and A. Mikhaylov, eds., *The problems of creativity*. Moscow: Sovetskiy pisatel, pp. 213-221. (In Russ.)

Gasparov, M. (1989). *Russian verse: Textbook materials on the study of literature*. Daugavpils. (In Russ.)

Gul, R. (1995). In the foreign air. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 283-287. (In Russ.)

Hagen-Thorn, G., ed. (1994). *Memoria by N. Hagen-Thorn*. Moscow: Vozvrashchenie. (In Russ.)

Ivich, A. and Superfin, G., eds. (1972). 'Blok's voice' by S. Bernstein. In: *Blok collection II: Proceedings of the second conference devoted to the study of the life and work of A. A. Blok*. Tartu: Tartu State University, 1972, pp. 454-525. (In Russ.)

Janecek, G. (1978). Rhythm in prose: The special case of Bely. In: G. Janecek, ed., *Andrey Bely: A critical review*. Lexington, University of Kentucky Press, pp. 90-103.

Kaidzava, Kh. (1999). The idea of discontinuity of N. V. Bugaev in the early theoretical works of A. Bely and P. Florensky. In: M. Gasparov, ed., *Moscow and 'Moscow' ['Moskva'] by Andrey Bely*. Moscow: RGGU, pp. 29-44. (In Russ.)

Kakinuma, N. (2002). 'Kotik Letaev' by Andrey Bely: The influence of language on the development of the world cognition form. In: A. Boychuk, ed., *Andrey Bely: Publications. Studies*. Moscow: IMLI RAN, pp. 326-340. (In Russ.)

Khan, A. (1991). Potebnya and A. Bely. In: J. Malmstad, ed., *Andrey Bely: Master of the word, art, thought*. Paris: Bergamo, pp. 135-151. (In Russ.)

Khodasevich, V. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 51-73. (In Russ.)

Kuzmin, N. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 495-501. (In Russ.)

Lavrov, A. (2006). The rhythm and the meaning. Notes on Andrey Bely's poetry. In: A. Lavrov and J. Malmstad, eds., *Verses and poems by A. Bely. Vol. 1*. St. Petersburg, Moscow: Progress-Pleyada, pp. 5-40. (In Russ.)

Malmstad, J., ed. (1992). Andrey Bely and anthroposophy. *Minushee*, 9, pp. 328-489. (In Russ.)

Malmstad, J., ed. (2001). 'Reminiscences of Andrey Bely' by K. Bugaeva. St. Petersburg: Izd. Ivana Limbakha. (In Russ.)

Malmstad, J. (2006). 'The agonies of the word'. Essay on the history of the formation and publication of Andrey Bely's poetic books. In: A. Lavrov and J. Malmstad, eds., *Verses and poems by A. Bely. Vol. 1*. St. Petersburg, Moscow: Progress-Pleyada, pp. 41-77. (In Russ.)

Medvedev, P. (1995). On meetings with Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 204-207. (In Russ.)

Morozova, M. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 31-50. (In Russ.)

Nasedkina, E. (2013). Hand, gestures and hairstyle: Andrey Bely in autotravesties and drawings of his contemporaries. In: K. Kriveller and M. Spivak, eds., *Andrey Bely: Autobiographism and biographical practices*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 163-203. (In Russ.)

Nasedkina, E. and Shchelokova, E., eds. (2002). 'Diary, 1929' of K. Bugaeva. *Litsa [Faces]: A biographical almanac*, 9, pp. 116-261. (In Russ.)

Nivat, G., ed. (1991). 'Friends of my early years (1911-1928)' by A. Steinberg. Paris: [s.n.]. (In Russ.)

Pyast, V. (1921). Theatre of word and theatre of movement. In: K. Erberg, ed., *Art: Old and new*. St. Petersburg: Alkonost, pp. 75-85. (In Russ.)

Shilov, L., ed. (2003). *Voices that sounded again. Records of 1908-1950*. Moscow: Gos. lit. muzey. (In Russ.)

Shilov, L. (2004). *Voices that sounded again. Notes of the archivist of the sixties*. Moscow: Bulat. (In Russ.)

Silard, L. (2011). 'New mathematics' and 'philosophy of mathematics' in the 'The history of self-conscious soul formation': The aspects of arrhythmology and combinatorics. *Russian Literature*, 70(1-2), pp. 137-157. (In Russ.)

Stepun, F. (1995). In memory of Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 162-186. (In Russ.)

Timenchik, R., ed. (1997). *'Encounters' [Vstrechi] by V. Pyast*. Moscow: NLO. (In Russ.)

Tomashevsky, B. (1959). *Verse and language*. Moscow, St. Petersburg: GIKhL. (In Russ.)

Torshilov, D. (2014). On the history of books. In: A. Bely, *The rhythm as dialectics and 'The Bronze Horseman' [Medniy vsadnik]*. Moscow: Dmitry Sechin, pp. 291-334. (In Russ.)

Tsvetaeva, M. (1995). A captive spirit. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 236-282. (In Russ.)

Turgeneva, A. (1995). Andrey Bely and Rudolf Steiner. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 187-203. (In Russ.)

Verkhovsky, N. (1950). *A book about reciters*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

Zaytsev, B. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 18-30. (In Russ.)

Zhemchuzhnikova, M. (1988). Reminiscences about the Anthroposophical Society in Moscow. *Minuvshee*, 6, pp. 58-69. (In Russ.)

On the nuances of Andrey Bely's declamatory style and S. Bernstein's studies of his poetic recitals

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-122-172

Elena V. Glukhova

Candidate of Philology

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia;

email: elenagluhova@mail.ru)

Dmitry O. Torshilov

Candidate of Philology

Russian State University for the Humanities

(6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; email: dtorshilov@hse.ru)

Abstract: The paper offers a detailed analysis of Andrey Bely's (melo)declamatory style in the context of his poetic and theoretical experimentations. Bely's contemporaries described his recitals as adhering to the typically 'decadent' manner of declamation: with the poem's meter emphasized by monotonous melodization. On examining the written mentions of his recitals, one is moved to agree with Bernstein's statement that the poet had undergone a change in his declamatory manner, confirmed by Bely himself. And indeed, a first-ever digital analysis of the audio recordings made by Bernstein in chronological order sheds light on the inner causes of Bely's poetic experimentation ('melodism') in his later years, and, together with the printed version of the poetry, points to the connection between the poet's declamatory style and the general direction in which he went with his work as a poet and a theorist. Bely's later poetry called for two distinctive manners of recital: one, relatively stable in terms of pauses and melodization, for traditional meters, and the other, more elaborate, for his 'melodic' verses. The latter is more in affinity with the poet's manner of reciting his rhythmical prose. The two declamatory styles originate in the voiceless recital during composition, as described by Bely to Bernstein.

Keywords: A. Bely, S. Bernstein, Russian symbolism, melodeclamation, 'rhythmic gesture', 'melodism'.

The article was received on 28 Jan. 2018.