В. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

ТЕОРИЯ
РУССКОЙ РЕЧЕВОЙ ИНТОНАЦИИ



БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.

ПЕТЕРБУРГ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1922

ПРОВ. 1958

PG
2082
Я3

Р. Ц № 911. Петроград.
Гиз № 985 Отпеч. 2.000 экз.
в Первой Гос. Типографии.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Вопросы интонации впервые встали предо мною в 1905 году в классе так называемого художественного чтения Ю. Э. Озаровского, но интерес к истории русского театра захватил меня настолько, что я стал заниматься интонацией только с 1911 года и сперва преимущественно экспериментально. Результатом этого явились две статьи: первая—весною 1913 года в журнале «Голос и Речь» и вторая—в конце 1914 года в журнале «Маски». Обе статьи носили наименование: «Закономерность мелодии человеческой речи», таким образом обнимая, с одной стороны, понятие значительно более широкое, что не отвечало действительности, а с другой—более узкое, ибо не вся совокупность явлений, входящих в состав понятия «интонация», тогда была мною осознана. После того, осенью 1918 года, я выпустил отпечатанный на ротаторе курс своих лекций под заголовком «Научные основы искусства речи», представлявший собою не что иное, как перепечатку статьи, вышедшей в «Масках», увеличенную несколькими дополнительными главами из области акустики, физиологии и теории музыки.

Вслед за этим был основан Институт Живого Слова, значение которого для данного вопроса было колоссально, ибо он позволил производить эксперименты и наблюдения в очень широком масштабе; здесь проверялись старые наблюдения, делались новые, и решался еще один, исключительно существенный вопрос о возможности обучения правильной речевой интонации и рациональной методике преподавания. Институт Живого Слова дал поприще для общения с целым рядом лиц, интересующихся смежными вопросами, хотя, конечно, приходится сожалеть, что так и не удалось до сих пор наладить с ними сотрудничества в разработке вопросов интонации.

Публикуемые в настоящем издании сведения суммируют результаты всей десятилетней работы, хотя и приходится здесь же заявить о целом ряде недочетов, вытекающих из тяжких и ненормальных условий ведения научной работы за последние годы. И, если, вообще, опубликование некоторых итогов работы еще продолжающейся, по существу обречено на отставание по отношению к действительному состоянию вопроса к моменту выхода работы в свет, то к данному изданию это относится тем более, что, во-первых, совершенно не известно, какой срок отделит момент написания работы от выхода ее в свет, а во-вторых, непрестанно ощущается досада по поводу того, что с рядом иностранных работ так и не удалось познакомиться, а между тем совершенно ясно, что после работ Сиверса, Сарана и Теннера на немецком языке, Руссло, Сведелиуса, Пирсона, Верье и Бурдона (последнюю мне так и не пришлось найти в Петербурге) на французском, научная мысль не могла не дать еще ряда блестящих работ, которые, несмотря на то, что относятся к иностранным языкам, несомненно, очень важны в отношении разработки общего метода изучения данного вопроса.

Но довлеет дневи злоба его. И одна потребность в печатной сводке всех наблюдений, ощущаемая аудиториями тех учебных заведений, в которых мне приходится читать этот курс и где он возбуждает, подчас, большой интерес, без возможности удовлетворить любознательность аудитории при нынешнем оскудении книжного рынка, уже говорит за то, что, со всеми изложенными выше оговорками эту работу все же опубликовать следует.

ГЛАВА I.

Раньше всего необходимо определить предмет исследования, объем которого, вследствие новизны вопроса, может казаться достаточно неопределенным и, пожалуй, произвольно большим. К приводимой ниже формулировке удалось притти далеко не сразу и, раз найдя ее, необходимо было систематически ее проверять для того, впрочем, чтобы, быть может, вскоре же от нее отказаться и искать новой, более совершенной. *Речевой интонацией* я предлагаю называть *отвечающую ряду слогов последовательность тонов, могущих различаться в отношении высоты, силы, темпа и тембра.* В этом определении, повидимому, предусматривается все. Во-первых, важно ограничение предмета исследования областью речевой, так как термином «интонация» пользуются также и в музыке, где под нею разумеется тот или другой характер исполнения любой данной музыкальной фразы, и в псалмодии, где интонацией называется тот тон, которым священнослужитель заканчивает свою реплику для соответственного вступления хора. Во-вторых, важно здесь же оговорить, что за единицу измерения принимается именно слог, а не звук согласный или гласный с одной стороны, или слово, целый период, предложение с другой. Далее, необходимо указание на то, что это именно последовательность, а не любая группа тонов либо разрозненных, либо гармонически сочетанных в тот или другой аккорд. Такой ряд тонов может в идее быть постоянным, т.-е. интонация может быть в полном смысле этого слова монотонной, однообразной, хотя, с другой стороны, он может и разнообразиться, и в таком случае видоизменения происходят именно в направлении составных элементов, которых всего четыре: высота, сила, темп и тембр. Здесь может показаться странным, что в формулировке пропущен такой исключительно важный элемент, как ритм; однако,

как это будет видно из позднейшего определения ритма, он не представляет собою раздельного, самостоятельного, пятого элемента, но составляется из указанных четырех. Это, в свою очередь, может возбудить подозрение в смешении двух понятий: интонации и ритма; однако, ритм и является тем стержнем, на который, так сказать, нанизывается интонация, конечно, при соблюдении того условия, что все видоизменения высоты, силы, темпа и тембра совершаются в некоем порядке, систематически, с непременным возвратом и повторениями их сочетаний, всегда объединяющих внутри себя известные противоположения, вне чего интонация аритмична.

К сожалению, для сравнительной оценки приведенной выше формулировки нет возможности привести другую, потому что, обычно, обходятся без определения, а оперируют с понятием, как якобы с твердо установившимся, хотя, сплошь да рядом, разумеют под интонацией далеко не одно и то же или определяют ее крайне не точно, описательно. У большинства понятие интонации отождествляется с понятием о мелодии, понятием, старейшая формулировка которого относится еще к античным временам и которая определяется лишь как ритмическая последовательность высот; и, хотя в него входит также понятие о сильном времени в начале каждого такта, однако, как видно, это определение почти в четыре раза меньше предлагаемого мною.

Описательно интонацией можно назвать всю вокально-музыкальную, фонико-фонетическую сторону человеческой речи, всю речь вне смыслового и эмоционального значений слов и словосочетаний. Когда мы слышим иностранца, говорящего на непонятном для нас языке, мы воспринимаем только одну интонацию, ибо и слова и предложения в его устах, не содержа для нас никакого смысла, будут только тембровыми комбинациями. Менее точно определение интонации, как звучание речи через стенку, когда слова как таковые для нас исчезают, ибо в этом случае мы явно воспринимаем меньшее число тембровых оттенков. В отношении к слову графическому, интонация есть та живая вода, которая превращает его, мертвое, в живое; слово графическое начинает жить не только своей материальной телесной жизнью, но и жизнью одушевленной с того момента, когда в него вдохнут эту душу живую, с того момента, когда появится интонация.

Из только что сказанного будто следует, что понятие интонации противополагается началам интеллектуальному, логическому, психологическому, эмоциональному. Однако, здесь дело не во взаимном исключении, но в некотором параллелизме существования, параллелизме, в котором, впрочем, исторически, генетически старше, несомненно, интонация. О взаимном исключении не может быть речи потому, что есть языки, в которых интонация равнозначна слову именно в смысловом отношении. В этом направлении все языки могут быть разделены на три группы: первая, в которой интонация равнозначна слову, т.-е. в которой с изменением интонации меняется в корне все значение слова, вторая, в которой интонация играет только вспомогательную роль при слове, т.-е. в которой с изменением интонации меняется только отношение говорящего к объему и к качеству понятия, и, наконец, третья, в которой интонация играет смешанную роль. К группе первых языков относятся, например, китайский, который располагает числом лишь около 450 раздельных звуков, выражающих, в зависимости от интонации произнесения до 50 тысяч понятий и слов, или язык аннамский, где, например, слог «ба», произносимый с 4-мя различными ударениями, может выразить целую мысль, целую фразу, или, например, — японский, в котором слово su обозначает гнездо и уксус, hi—день и огонь, ku—девять и грусть в зависимости от высоты тона произнесения. Ко второй группе языков относятся, например, русский и немецкий; различная интонация лишь меняет оценку данного понятия, но не самое понятие. Когда мы, покупая в лавке товар, подозреваем продавца в недовешивании и говорим ему об этом, он, негодуя, отвечает «фунт»; но когда мы не знаем, сколько нам купить, и уж для ровного счета покупаем данное количество, то говорим, чтобы нам отвесили «фунт». В первом случае «фунт» звучит не меньше, чем на 120 золотников, а во втором не более, чем на 60—70. То же относительно качественной оценки. Для примера попробуем слово «глупый» сказать ласково, как мы говорим его любимому ребенку, и пренебрежительно грубо, как мы говорим в отношении неприятного нам глупца.

Сюда же следует отнести различные интонационные схемы, которыми мы займемся позднее подробно и которые, в зависимости от композиции, выражают утверждение, вопрос, перечисление и проч. И исключением в русском языке являются такие немногие

случаи, как «мука» и «мука́», «за́мок» и «замо́к»; заметим, кстати, что в русском языке это обнаруживается только в отношении перестановки ударения. К типу языков со смешанной интонацией относится, например, французский, где, при постоянном месте ударения, разнообразие сосредоточивается преимущественно на игре тембров и темпов; например, «этэ» равняется «был», «были», «лето», «лета́».

Сравнивая между собою современные языки, можно установить, что значение интонации падает с развитием словаря и что менее развитые языки, языки первобытных народов ценят интонацию значительно выше. Переходя к животным, мы наблюдаем у них очень бедный запас «слов», если можно так назвать относительно резко у них отличающиеся комбинации звуков, выражающие всегда определенные чувствования, и зато безусловно главенствующее значение интонации.

Все это позволяет утверждать, что интонация вообще предшествовала слову, старше его, что язык наших предков был языком интонаций, но не языком слов. Это значительно углубляет интерес к изучаемому предмету и, в то же время, страхует его от случайности. Отсюда совершенно очевидно, что интонация не может не иметь своих определенных законов.

Итак, интонация не исключает и смыслового начала. Повседневный опыт убеждает в том, что слово графическое не равнозначно слову произносимому, что интонация является своего рода коэффициентом при изображенном слове и что природа этого коэффициента не случайна, но что мы в праве ждать определенных руководящих им законов. Но каковы же эти законы? Строятся ли они на равнодействующей тех законов, которым подчинена речь в целом, а следовательно мир явлений акустических, физиологических, логических и эмоциональных? Или мы встретимся с совершенно неожиданными выводами, с законами для нас непонятными с выпавшими частями уравнений? Можно ли утверждать, что живое слово, т.-е. слово произносимое, слово с коэффициентом, живет какой-то совершенно особенной, своей собственной, индивидуальной жизнью, управляемой своими законами, или нужно полагать, что его жизнь находится в функциональной зависимости от законов физических, физиологических, лингвистических—морфологических, семантических, этимологических, синтаксических, психологических—логи-

ческих, эмоциональных, волевых и т. п. И, наконец, в какой именно степени закономерна интонация? И здесь возникает особо важный для педагогики вопрос: если даже интонация во всей своей совокупности, во всех своих частях закономерна, то одинаково ли возможно оперировать с нею аналитически и синтетически, т.-е., если в каждой прозвучавшей интонации можно наблюсти точные законы, ее сложившие, то, обратно, можно ли, имея в своем распоряжении фразу и гибкий, развитой голос и зная в точности все нужные законы, скомпонировать интонацию и будет ли она притом звучать как живой организм, а не как пустой бездушный звук? Нет ли здесь того же неизвестного, с которым встречаемся, когда хотим, взяв правильную пропорцию химических элементов, создать живой организм, или когда хотим анатомически правильно сконструированное существо заставить жить, двигаться, мыслить, чувствовать, говорить. Словом, опять-таки, знаем ли мы здесь все до конца, узнаем ли мы это когда-нибудь, или не узнаем никогда? Живет ли живое слово в отличие от графического своей особой, ему одному свойственной, индивидуальной жизнью?

Ответить на эти вопросы в полном объеме не представляется возможным, и при настоящем положении вещей приходится лишь установить две области: объективную и субъективную. К первой относится все то, что в интонацию привносится, ко второй все то, что исходит от говорящего, хотя и это подразделение не вполне точно, ибо и в последнем есть объективные или во всяком случае более или менее объективные элементы. Дело в том, что здесь приходится считаться еще с одним ингредиентом, о котором до сих пор речи не было, а именно, с этнографическими, областными, классовыми, профессиональными и, наконец, индивидуальными разновидностями в интонации, сильно осложняющими этот сравнительно, казалось бы, простой вопрос. Наблюдения в этом направлении приводят к постепенной дифференциации понятия. Обывательское ухо, вообще, не чувствительно к речевой интонации или, вернее, сознательно к ней не чувствительно. Но даже оно в состоянии отличать интонацию иностранца от отечественной. И, строго говоря, каждому языку свойственна его собственная интонация. Тут выводы из наблюдений могут расходиться. Либо необходимо утверждать, что языки столь же разнствуют в отношении словаря, сколько и в отношении интонации и, если мы этого не улавливаем, то только потому, что му-

зыкально мало развиты, либо, что интонация менее подвижна, более постоянна и единообразна; можно было бы сказать более элементарна, если бы это не обозначало в то же время ее музыкальной скудости, против чего необходимо всячески возражать. Ухо, воспитанное на европейской музыке, сгрублено полутоновым интервалом, как установленным минимумом, опрощенной музыкальной мелодией, и кружево речевой интонации для него—явление слишком изощренное, чем и объясняется распространенное утверждение, что, якобы, никакой речевой музыки и нет. Но, слушая иностранца, мы охотно упрекаем его в том, что он поет—ибо поет не так, как мы.

В какой мере каждому языку свойственна его индивидуальная интонация—напевность—можно судить, например, по тому, как режет наше ухо разговор среднего русского или немецкого обывателя на французском языке или наоборот. В первом случае получается французский язык с «нижегородским» оттенком. Например, вместо voulez vous du *thé?* русский, скверно владеющий французским акцентом, скажет *voulez* vous du thé?, повторяя русскую интонацию «не *хотите ли* чаю». А, с другой стороны, как обращает на себя внимание сказанное французом приветствие «здрассте» с ударением и повышением на добрую квинту на последнем слоге!

Итак, остановимся сперва на том, что каждому языку свойственна его собственная интонация. Это объясняется географическими, экономическими и, вообще, этнографическими условиями развития и существования каждой данной народности. Но более внимательное наблюдение приведет к выводу, что и каждому говору данной народности, данного языка, свойственна его индивидуальная интонация. Взять хотя бы интонацию великорусса, малорусса и белорусса. Но, оказывается, и в пределах одного и того же говора наблюдается разнообразие интонаций, доходящее почти до того, что, подчас две стороны речи одной и той же деревни, различными путями колонизованной, интонируют различно. В этом отношении вопрос о местных интонациях составляет существенную главу диалектологии, которой суждено быть мертвой и половинчатой, покуда фонетические наблюдения не обогатятся наблюдениями фонационными, музыкальными.

Итак, к помянутой в самом начале группировке интонаций с точки зрения ее смысловой ценности, необходимо присоединить эту новую, тем более сложную, что она приводит к дифференциации

по семьям и, наконец, к индивидуальности. Действительно, каждому из нас свойственна наша собственная, личная, индивидуальная интонация, определяемая полом, возрастом, темпераментом, умственным развитием, внешним воспитанием, характером, размером гортани и прочими анатомо-физиологическими и психологическими несходствами. К этому присоединяется еще влияние профессии; стоит сравнить интонацию рабочего, целый день трудящегося в заклепочной котельной мастерской, учителя, адвоката, митингового оратора и проповедника в быту и на посту—и мы легко убедимся в том, что те или иные внешние или внутренние условия отражаются на характере интонации, быть может, в отношении смысловом и этнографическом даже глубоко тождественной. Интонация первого из них излишне громка, отрывочна и в мелодическом отношении слишком схематична; она напоминает интонацию члена семьи, вынужденного всегда говорить с глухим родственником. Учитель интонирует всегда «поучительно»—по возможности четко, доказательно и убедительно: он словно устанавливает излагаемое на целом ряде опор, широко пользуясь убедительными для слуха схемами противоположения, перечисления и логических перерывов (об этом речь ниже). Речь адвоката носит отпечаток тех дел, защищать которые ему чаще всего приходится: здесь излишняя закругленность и нарядное убранство интонации, всегда немного помпезной—если это криминалист, и излишняя доказательная сухость, если это цивилист. Митинговый оратор или излишне патетичен и экспансивен, и тогда его интонация красочна, темп ее быстрый, интервалы большие, восходящие, или же, если с одной и той же речью ему приходится выступать часто и тема ему кажется трюистичной, он небрежно громок, словно твердит заученный урок (в доказательство предлагаю прослушать граммофонные записи современных политических деятелей—Ленина, Каменева, Подвойского и других). Наконец, речь проповедника находится под влиянием псалмодии данного культа; когда большинство русских священников говорит проповедь, мы так и слышим в их интонации влияние клироса или ектении.

Заметим, кстати, что несходство интонации по причинам профессиональным и, до некоторой степени, областным превосходит несходство словарей, за исключением тесного круга ходовых технических терминов, более или менее тождественных. Все это, казалось

бы, лишает нас возможности говорить об объективном в интонации и тем самым обрекает и настоящее исследование на неуспех.

Но ведь, с другой стороны, так ли сильно это несхождение интонаций? И в чем оно, собственно, заключается? И, при всей индивидуализации, есть же между всеми интонациями нечто, что позволяет нам понимать друг друга, даже тогда, когда мы не понимаем чужестранного языка, или когда слышим разговор за стеной, или когда наш собеседник мычит, «гм-кает» (и что коренным образом отличает интонацию от языка слов-понятий)?. И здесь приходится вернуться к тому, о чем речь уже была—к тому, что интонация первичнее, элементарнее, общее. Интонация подобна в языках тем корням, которые позволяют различать племенные группировки. Интонация, как и эти корни, органична, естественно-выразительна, она не вступала в речи в ту стадию развития, которая может быть названа условной, когда развитой интеллект формирует слова-символы, независимые от эмоционального лирического содержания или от звукоподражания.

Все это приводит к мысли о том, что законы, управляющие интонацией, общее, общечеловечнее названных законов лингвистических, что здесь дело в биологических отправлениях, в психофизиологических процессах, что интонация должна быть изучаема именно с этой последней точки зрения и что все прочее составляет только обстановку, в которой ее следует изучать, так как нельзя отрицать влияния и лингвистических условий и законов, однако второстепенных по значению. Итак, то объективное в интонации, о котором речь шла выше, складывается из двух величин. Одна из них абсолютно объективна (O′) и привносима природой слов и словосочетанием, другая объективна в психофизиологическом смысле (O″) постольку, поскольку говорящий находится под воздействием тех или иных психофизиологических факторов; на долю этой последней величины приходится значительно больший простор. Наконец, субъективное в интонации (S), повидимому, может перейти в область объективного в последнем смысле, коль скоро наши психофизиологические отправления будут точнее изучены. Имеем: $I = i_{o'} + i_{o''} + i_s$.

Интонация, рассматриваемая как коэффициент, превращающий графическое слово в живое, является значительным динамическим фактором. Отсюда-то и термин «живое» слово в отношении к слову

произносимому. На том, в какой мере живое слово действеннее графического, останавливаться не стоит, ибо и рядовому обывателю это более, чем известно. Но здесь важно заметить только, что актуальность интонации также должна быть подвергнута изучению и что вперед можно ожидать, что воздействие ее также подчинено определенным законам. Оно может пониматься, как в абсолютном, так и в относительном смысле. В первом случае следует разуметь чисто музыкальное ее воздействие: физическое, физиологическое и психологическое, во втором—в связи с логическим и эмоциональным содержанием слова, словосочетания, когда оно может усиливать, ослаблять действенность слова понятия. И, наконец, быть в отношении к нему безразличным. Условно можно различать коэффициент с положительным и отрицательным знаком. А сочетание действенности слова и интонации, естественно, уподобится сложению сил и движений. Силы, направленные по одной прямой в одну и в обратную стороны, и параллелограмм сил.

При этом следует различать каждый раз две интонации: одну—произносимую и другую—воспринимаемую; между ними вовсе не стоит знака равенства; а к тому же, если произносится слово графическое, то присоединяется еще несомненное несоответствие интерпретации произносителя относительно автора. Таким образом, если даже допустить, что слово вполне удовлетворяет автора, а воспроизводимая интонация—произносителя, на что мало вероятия, то и тогда окажется необходимым при авторском тексте ввести два коэффициента, а при собственном—один. Обозначим: интонацию через i, автора—a, произносителя—p, слушателя—s; имеем

$$i_a = k_1\ i_p\ ;\ i_p = k_2\ i_s\ ;\ i_a = k_1\ k_2\ i_s.$$

Природа первого коэффициента может быть предметом особого исследования; что же касается k_2—второго коэффициента, то он слагается из двух величин: внешней и внутренней. Внешняя зависит от дальности расстояния, звукопроводности среды, сопровождения другими звуками или шумами и т. п., внутренняя—от психологического состояния слушающего.

Итак, необходимо особое внимание уделить композиции интонации и особое ее восприятию. И далее, при обследовании вопроса о композиции интонации, необходимо остановиться на том, в какой мере этот акт является произвольным или непроизвольным, сознательным или автоматическим, волевым или инстинктивным,

рефлекторным. Можно ли, например, утверждать, что в таком-то случае интонация строится так «в целях» того или иного определенного воздействия на слушателя, или воздействие является только известным «следствием» той или иной непреднамеренной композиции. Несомненно лишь то, что хотя, казалось бы, процесс подбора словосочетаний дает богатый материал для суждения о процессе композиции мелодии, тем не менее психологически творческий процесс различен

Всего сказанного совершенно достаточно для суждения о том, как сложно исследование вопроса об интонации. Минуя все те трудности, которые хорошо знакомы каждому экспериментальному фонетику, следует указать еще и на трудности индивидуальные.

Во-первых, новизна вопроса. У исследования интонации нет своей истории. Труда, посвященного интонации, как таковой, мне не встречалось в петербургских книгохранилищах. Да и в сознании исследователей этот вопрос созрел еще не настолько, чтобы устремиться к дифференциации от смежных с ним. Несколько иначе дело обстоит с соприкасающимися и отчасти объемлющими вопрос об интонации дисциплинами. Из слов фонетиков видно, что они охотно включили бы его в сферу своей компетенции. Однако, соответствующая литература свидетельствует об ином. Больше всего об интонации мы находим у Сиверса, но ни, например, у Руссло, ни у их соотечественников, ни у русских—Усов, Брок, Богородицкий, Томсон, Тулов и т. д. мы не встречаем на лучший случай больше одной главы, а обычно об интонации говорится сравнительно часто, но всегда вскользь. Нет подхода, метода, нет представления о явлении во всем его объеме. Серьезными претендентами на владение вопросом являются физиологи, начиная с Меркеля, который еще в средине прошлого столетия в своей Physiologie der menschlichen Sprache уделил интонации большое и серьезное внимание; за ними идут психологи, психофизиологи, среди которых выделяется имя Вундта (Die Sprache в Völkerpsychologie), интересовавшегося этим вопросом специально. И не менее серьезно к интонации относится поэтика. В особенности ряд немецких и французских ученых, среди которых на первое место выдвигаются Саран и Теннер; Верье в «Метрике английского стиха», Пирсон, в русских сочинениях по поэтике, которыми, кстати сказать, мы очень не богаты, об интонации почти ничего. (Знаменателен выход книги

Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха»—Спб. 1922 г.,—впрочем трактующей вопрос именно в применении к стиху.) Есть еще отрасль, уделяющая много внимания интонации—это синтаксис: Сведелиус, Пешковский и др. Однако, надо сказать, что едва ли не наиболее ценные данные удается черпать у музыкантов и физиологов-музыкантов, как, например, Комбарие, Гельмгольц, Тарханов, Смирнов и др. Уж из всего сказанного ясно, что вопрос об интонации назрел, к нему подходят и его освещают с самых разнообразных сторон, но все это стадия, так сказать, доисторическая. А Келер, Бурдон и еще немногие другие (см. прилагаемые материалы по библиографии), еще не делают весны; быть может, за последние годы на Западе и появилось что-нибудь ценное в этом направлении, но, к сожалению, в России это неизвестно. Таким образом, методику исследования вопросам приходится создавать, что особенно трудно, если принять во внимание, что моей отправной точкой зрения является художественная практика. Опыт же моих товарищей по перу, художников слова и преподавателей так называемого художественного чтения, вряд ли удачен. Настолько не научен их подход к вопросу и слаба их эрудиция. Но это трудность, пожалуй, внешняя.

Вторая, внутренняя, еще серьезнее. Несходство интонаций различных языков, само-собой, требует или основательного их знания или суживает объект исследования. Поэтому, естественно, предметом настоящего исследования является только русская речевая интонация. Но и здесь исключительно важно установить, какую именно русскую интонацию принять за объект. Долгое время, вообще, считалось правильным исследовать речь разговорную, обывательскую. Но весь вопрос в том, хотим ли мы установить тип интонации, наиболее распространенной, или выяснить, какой тип является наиболее правильным. Ведь нельзя же судить о русском правописании по орфографии рядового обывателя или о правильности анатомического строения голени по обывательским ногам, в большинстве искривленным рахитом. Рядовая обывательская речь с неразвитым дыханием, с неподвижным голосом, бедным обертонами, неразвитыми резонаторами, малым диапазоном, с неразработанной артикуляцией, с нижесредней музыкальностью и плохим слухом и, что очень важно, с неприспособленностью к производимым над нею экспериментам, с неспособностью точно воспроизвести одну и ту же фразу с той же интонацией по нескольку раз и т. д.,—с моей точки зрения,

представляет собою самый неподходящий объект для наблюдений. Ведь только благодаря неправильно поставленному эксперименту мы встречаем ряд ошибочных выводов у Богородицкого и др. ученых. По указанным вначале соображениям нельзя пользоваться и профессиональной речью. Саран видит выход в том, чтобы брать прозаическую, заранее подготовленную речь и возражает против речи, воспроизводящей заученный наизусть текст.

Не менее важно установить, интонацию какого именно из русских говоров взять за объект для наблюдения. До последнего времени считался правильным говор московских просвирен, однако, с того момента, когда подобное убеждение установилось, до настоящего времени, говор просвирен сам значительно эволюционировал, и, насколько я его знаю, вряд ли можно было бы так утверждать русскую орфоэпию. Говорить о русском литературном языке не приходится, ибо если и можно установить для него его стилистику, словарь и проч., то к интонации это никакого отношения не имеет. А так называемая интеллигентская речь—понятие слишком расплывчатое. Желательно найти такую русскую речь, которая была бы, во-первых, технически возможно совершенна, во-вторых, была бы удобна для экспериментирования и, в-третьих, была бы, по возможности, сознательно постоянна, устойчива, как из поколения в поколение, так и на всей российской площади в любой данный момент; несомненно, это также своего рода «говор», диалект. Такую речь мы находим у русских актеров в быту, именно в быту, а не на сцене и не на общественном собрании. Русский театр уже почти в целом изжил формы французского классицизма и мелодрамы и, под влиянием московского художественного театра, усвоил себе естественно разговорный тон; русский актер имеет при этом развитое дыхание, поставленный гибкий послушный голос, богатство тембров, красок, темпов, сил и высот; его интонация, правда, несколько схематизовалась, но для исследования это тем удобнее, а в музыкальном смысле тем пригоднее для фиксации; он умеет повторить данную интонацию несколько раз под ряд и чуток к тому, говорит ли он эмоционируя при этом и как именно, русские актеры передают из поколения в поколение одну и ту же школу речи и интонации и, играя старики с молодыми в этом году в Оренбурге, завтра в Архангельске, затем в Киеве, а через два года в Иркутске, обязаны все говорить на одинаковом, общем языке, одинако-

вымп интонациями, в противном же случае спектакль будет напоминать оркестр с разно настроенными инструментами. Это своего рода продольная и поперечная традиция актерской речи. Итак, не на сцене, где актер находится под влиянием стиля автора, его ритма, его эпохи, его характеров—а в быту речь русского актера является наиболее подходящим объектом для исследования, и потому я занимаюсь исследованием своей собственной интонации, непрестанно сравнивая ее с интонациями других.

П далее, по условиям времени свои наблюдения я проверяю сперва на слух, а затем на рояле, то непосредственно с голоса, то с фонографа, куда я наговариваю свои примеры.

ГЛАВА II.

Итак, предметом настоящего исследования может быть только абсолютно или хотя бы относительно объективное в интонации. Подойдем к нему с нескольких точек зрения. Раньше всего с физической.

Речевым, а следовательно и интонационным материалом является звук, т.-е. колебательное движение, вследствие чего изучение интонации в этом смысле сводится к изучению акустических явлений, и мы вступаем в область учения о силах и движении вообще. Это тем более справедливо, что интонация, как таковая, представляет собою, согласно данному ей определению, последовательный ряд изменений основных элементов звука, т.-е. является интересным образчиком сложного движения.

С точки зрения физиологической, а затем и психологической, необходимо исследовать раздельно осуществление интонации от восприятия ее. Займемся сперва осуществлением. Звук человеческого голоса представляет собою колебательное движение голосовых связок, а затем и столба воздуха, проходящего через голосовую щель.

Для получения звука голоса необходима согласованная работа трех мышечных групп. дыхательных, гортанных и артикуляторных Следовательно, мы и здесь вступаем в область изучения сложного движения. Работа голоса, обусловленная работой трех вышеназванных групп мышц, поддается, однако, более простому, чем можно было бы

ожидать, учету, ибо определение давления мышц дыхательных вместе с напряжением гортанных мышц и артикуляторных, в сущности говоря, сводится к определению давления столба выдыхаемого воздуха—назовем его через h—и пропорционально объему этого воздуха—v, т.-е. P=vh. Из этих двух величин, v при нормальном дыхании равно приблизительно 500 куб. см., при глубоком может быть доведено, в среднем, до 3500 куб. см., что же касается h, то при спокойном дыхании оно достигает 2—3 м/м.; при шопоте 30, при звучании на средних тонах—160; на высоких тонах—200 и на очень сильных—945 м/м. водяного столба. В итоге, исследования показывают, что при обыкновенном разговоре, рассчитанном на час времени, работа голоса в среднем, в круглых цифрах, равна 5.10^9 эргам. При произнесении речи в большом зале она в 4 раза больше, у женщин—в 4 раза меньше, чем у мужчин.

Если, таким образом, и с физической и с физиологической точек зрения мы приходим к изучению движения, то становится чрезвычайно важным установить, с одной стороны, причины и условия движения упомянутых выше мышечных групп, а с другой—связь этих движений с прочими движениями человеческого организма.

Источником любого движения организма являются раздражения. Притекают ли они извне, — раздражения внешние, или вызваны какими-нибудь биологическими процессами—раздражения внутренние—они рефлексируются, т.-е. преломляются в организме, что выражается следующими нервными процессами. Чувствительные нервные окончания передают раздражение по чувствительным нервным волокнам центростремительно к чувствительным центрам; здесь, будучи осознаны, они воспринимаются нами в качестве ощущений, слагающих затем простейшие чувства и более сложные и сильные чувствования — эмоции, аффекты, но, кроме того, чувствительные центры передают раздражение двигательным центрам, а эти последние, через двигательные нервные волокна, центробежно к периферии, где и происходит сокращение соответствующих мышц. Сообразно с отношением раздражения к организму—полезные и вредные—работа мышц сводится или к сохранению данного раздражения, или, наоборот, к ликвидации его, т.-е. к удалению источника раздражения. Весьма вероятно, что первоначально организму были свойственны самые разнообразные рефлекторные движения, объясняющиеся общим возбуждением его и восстанавливающие лишь

нарушенное в нем равновесие, но что, со временем, организм удержал и по наследству за собой закрепил лишь те из них, которые оказались ему полезными, т.-е. в результате которых равновесие восстанавливалось наиболее быстро и прочно. Таким образом, в итоге данного раздражения стали получаться неизменно одни и те же чувствования и одни и те же движения, всегда друг друга сопровождающие и потому могущие служить один признаком другого. Движения, сопровождающие обычно то или другое чувствование, называются обыкновенно выразительными в отношении к ним. Однако изложенным не исчерпывается все воздействие раздражения. Чувствования, в свою очередь, стремятся изойти в движения и притом несомненно также в наиболее им соответствующие, т.-е. наиболее полезные для восстановления равновесия в организме, в результате чего усиливается работа тех же мышц; движения со своей стороны с момента их осознания влияют на данное чувствование, до известной степени развивая его. Это дало повод Джемсу полагать, что мы чувствуем горе потому, что плачем. В психологии известен также пример, когда миролюбиво настроенный солдат, принужденный под давлением команды взять шашку в руки, начав ею действовать, дошел до такого озверения, что изрубил вокруг себя всех своих врагов. С развитием интеллекта устанавливается подобная же связь движений с этим последним, а также и с волей.

Итак, совершенно очевидная разнохарактерность движений и тесная связь их со всей совокупностью психической деятельности приводят к необходимости более подробного ознакомления с разновидностями того и другого. Надо сказать, что хотя классификация их может быть достаточно произвольной и разнообразной, тем не менее есть группировки принятые и в наших целях очень важные. При этом целесообразно начать с движений, ибо об эмоциях мы можем судить только по их проявлениям, т.-е. по сопровождающим, или, как это принято называть, выражающим их движениям.

По отношению к анатомическому расположению мышц, принимающих участие в движениях, мы различаем движения внутренние и внешние, причем эти последние делятся на мимические и пантомимические. К числу внутренних относятся, например, кровообращение и дыхание; первое из них может усиливаться и ослабляться, что отражается на частоте пульса и степени его наполнения, а также на сужении или расширении кровеносных

сосудов; в результате мы наблюдаем побледнение или покраснение кожной поверхности. Дыхание также может становиться чаще и реже, глубже и короче, причем, в случае редкого и короткого дыхания, вследствие недостаточности притока кислорода, время от времени производятся глубокие вздохи. Установлены и критерии для того и другого; нормальный пульс около 70 в минуту, число дыханий—16.

К мимическим движениям относятся такие мышечные движения, которые не вызывают перемещения костей, сюда относятся почти исключительно движения лицевых мышц, прикрепленных преимущественно к неподвижным, за исключением нижней челюсти, костям. Наконец, к пантомимическим относятся такие, которые сопровождаются перемещением костей, движения конечностей.

По своему направлению движения подразделяются на эксцентрические и концентрические; первые направлены от себя во вне, вторые—наоборот.

По сфере сосредоточения—по зонам: живота, груди, рта, лба и выше головы.

К подразделениям внешним относятся еще разделения движений по амплитуде и по количеству.

По отношению к воле движения делятся на непроизвольные и произвольные. К числу первых, строго говоря, относятся только движения так называемых гладких мышц, но обычно к ним относят также и те из произвольных движений, которые совершаются автоматически, т.-е. без явного участия воли в данный момент. К числу вторых относятся как те, которые совершаются при сознательном участии воли, так и те, которые обратились в привычные, а потому автоматические; очень близко к ним стоят движения, различаемые по отношению к сознанию. Здесь мы имеем с одной стороны движения, совершающиеся без участия сознания, бессознательные, а именно движения рефлекторные и с другой стороны—движения сознательные. причем эти последние также могут и подразделяться на такие, в которых сознание явно участвует и такие, которые совершаются по привычке, автоматические, внесознательные.

В отношении к результатам своей деятельности движения разделяются на бесцельные, бесполезные с одной стороны, это те, которые лишь уравновешивают количество освобождающейся активной силы без скорейшей ликвидации раздражения, и с другой—на

полезные, которые не только потребляют освобождающуюся энергию, но и ликвидируют вредные раздражения и поддерживают полезные; при участии сознания здесь может образоваться еще одна группа движений—целесообразных.

Совершенно исключительный интерес представляет собою классификация движений в отношении эмоций и интеллекта. Здесь мы имеем три главных группы: движения выразительные, подражательные и указательные. К числу первых относится то, что называется Mitbewegungen и Ausdruksbewegungen, ибо термин «выразительное» движение, несомненно, лишь образное выражение, на самом же деле мы имеем лишь движения, неизменно сопровождающие то или другое душевное явление, а потому являющиеся его непременным признаком или, другими словами, его выражающие. В этом смысле все изменения нормального состояния тела, в которых находит себе выражение какая-либо эмоция, т.-е. характеризующие данную эмоцию, называются выразительными движениями. В качестве выразителей душевных состояний, такие движения могут считаться лирическими. По своему происхождению они рефлекторны, бессознательны, непроизвольны и сперва беспорядочны, затем полезны. По мере привнесения интеллекта, они становятся выразителями не только эмоций, но и умственных движений. Характерно, что будучи осознаны, они могут быть воспроизводимы; при этом воспроизводимые выразительные движения очень резко отличаются от первичных.

Воспроизводиться может как свое собственное так и чужое движение, т.-е. воспроизводимое выразительное движение переходит в другую группу движений подражательных (изобразительных)—движения эпические. Здесь характерно то, что они становятся вполне произвольными с одной стороны, а с другой постепенно удаляются от своего первичного движения благодаря естественному стремлению организма достигать наибольшего эффекта при наименьшей затрате сил, а также благодаря тому, что воспроизводится движение не по внутреннему стимулу, но по внешней организации, отчего за отсутствием органического прочувствования подчас получаются совершенно явные пропуски, искажения вплоть до выразительных противоречий. Отсюда их постепенная схематизация и сокращение, отсюда типизация движений, и, наконец, переход к символичности. По мере протекания этой эволюции растет индивидуализация,

и, в конце-концов, символические движения становятся понятными лишь определенным группам лиц. Изобразительные движения, в свою очередь, подразделяются по внешнему виду и по смыслу на графические и пластические, на уподобительные, созначительные и символические. При этом один и тот же жест может иметь все три значения—так ослиная голова может означать—ослиную же голову, осла в целом и дурака. Так постепенно от движений выразительных и подражательных мы переходим к движениям, носящим определенное значение, т.-е. к так называемому языку жестов. Есть несколько попыток прикрепления за данным движением или данной группой движений определенного значения, составлением, так сказать, словаря движений. Еще в античности эксцентрическим движениям приписывалась выразительность патетического начала (pathos), концентрическим—страдательного (nux) и нормальному состоянию тела—этического (ethos). Дельсарт это определял несколько иначе; эксцентрические движения выражают жизнедеятельное активное начало, концентрические—пассивное и нормальное состояние тела—духовное, этическое.

Дельсарт наблюдает также известное постоянство в распределении жестов по зонам с их характеристикой: жест, сосредоточенный в зоне живота—производится, когда речь идет о низменном инстинкте, о практически выгодном; в зоне груди—когда речь идет о душевном, о чувствах, особенно о любви; в зоне губ—когда говорят о любовном, ласковом, нежном (поцелуй); в зоне лба—когда трактуется об интеллектуальном и, наконец, над головой—когда речь идет о превосходящем интеллектуальное постигновение. Как видно, здесь мы принуждены уже перейти к характеристике тех или других душевных состояний и движений, чувствований, эмоций, аффектов. Еще необходимо лишь упомянуть о словаре Вундта. По его мнению, движения внутренние выражают количество чувствования, мимические—качественное их различие и пантомимические—представление. Против этого нельзя не возразить, ибо количественные различия выражаются именно количественным же элементом, т.-е. числом и амплитудой движений всех категорий. Далее, у Вундта мы находим этимологию и синтаксис движений; так указательные жесты играют роль местоимений и местоименных наречий, изобразительные—существительных, прилагательных и глаголов, графические—служат наименованием действия, пластические—

предметов. Вопрос этот, несомненно, очень интересный, но и крайне сложный; что же касается теории Вундта, то в этом направлении она, повидимому, требует еще дальнейшей разработки, если не пересмотра. Заметим кстати, что из небольшого числа существующих теорий выразительных движений применительно к предмету нашего исследования, наиболее интересны теории: Дарвина, Вундта и Дельсарта (см. Дарвин—О выражении ощущений; Wundt—Die Sprache, В. І. С. Волконский—Выразительный человек и Girodet—La mimique).

Итак, перейдем к эмоциям, которые по существу и являются непосредственными стимулами движений. Понятие об эмоциях достаточно расплывчато; мы же будем разуметь в данным случае всю совокупность простых и сложных чувств, чувствований, аффектов и настроений, словом, все то, что иначе называется душевными состояниями и движениями, душевными волнениями; следовательно, эмоция представляет собою явление сложное, зависимое от комбинации слагающих ее простых чувств. И поэтому мы должны различать по составу эмоции простые и сложные. Первые еще поддаются изолированной характеристике, вторые—нет. К первым относится, например, боязнь, гнев, радость; ко вторым—чувствования личного «я», эмоции моральные, эстетические, религиозные и др.; в последних мы наблюдаем соприсутствие целого ряда простых эмоций. Суждение об эмоциях может производиться, конечно, только на основании их проявлений, т.-е. их выразительных движений, о чем упоминалось уже выше. Группировок эмоций вообще может быть сколько угодно, но мы из числа обычных изберем те, которые имеют отношение к трактуемому нами вопросу.

По энергии проявления эмоции делятся на активные и пассивные. Первые расходуют накопленную и освобождающуюся энергию, вторые, наоборот, восстанавливают произведенную затрату сил, так что их можно было бы в то же время назвать расходующими и накапливающими, расточительными и сосредоточивающими, экстенсивными и интенсивными. Само собою, что все это мыслится только относительно, ибо в абсолютном смысле не только пассивные эмоции, но и состояния сравнительного покоя производят расходование энергии, весь вопрос только в том, какое из явлений—расходование или накапливание является доминирующим. Будучи активны или пассивны в отношении данного субъекта,

они сохраняют свое действенное начало и в отношении объекта воздействия, являясь в то же время возбуждающими и угнетающими; хотя и здесь надо заметить, что факт угнетения является по существу взаимоотношений фактором также действенным. Трата энергии распространяется на все области, почему возникают движения всех трех групп мышц—внутренних, мимических и пантомимических. Само собою, и здесь идет речь, собственно, лишь о сравнительном усилении траты энергии, об усилении и увеличении числа движений, т.-е. возрастании их в числе и амплитуде, умножении числа мышц, принимающих в них участие, увеличении степени сокращения.

Итак, в отношении внутренних движений наблюдается усиление кровообращения, т.-е. учащение пульса и увеличение его наполнения и усиление дыхания, т.-е. его учащение и увеличение газообмена. Что же касается мимических и пантомимических движений, то они также возрастают, как в отношении числа вступающих в деятельность мышц, так и в отношении амплитуды их сокращения. При этом по направлению они преимущественно эксцентричны. В зависимости же от повышения деятельности, повышается также и температура тела. Все это в равной мере касается эмоций как удовольствия, так и страдания, при этом внешние движения словно стремятся продлить или прекратить эмоцию или, вернее, конкретный или воображаемый источник раздражения, т.-е. сохраняют характер своей полезности, целесообразности; и как бы ни была сложна испытываемая эмоция удовольствия или страдания, мы по движению всегда узнаем то простейшее чувство физического наслаждения или страдания, которое является изначальным ферментом данной эмоции. Эмоции пассивные отличаются противоположными признаками, сравнительным сокращением деятельности организма: пульс становится реже и меньшего наполнения, дыхание реже и менее глубоко, внешних движений становится меньше, их амплитуда сокращается, отчего температура тела падает; движения преобладают концентрические.

Говоря об эксцентрических и концентрических движениях, нужно иметь в виду, что они находятся в теснейшей связи: ведь никакое эксцентрическое движение невозможно иначе, как при условии предшествования ему движения концентрического и обратно. Несомненно, здесь нужно различать движения основные и вспомогательные; основное всегда производится на акценте, а вспомога-

тельное незаметно. Однако, это далеко не всегда достаточно явно. Так, при просьбе, при молитве, например, мы подчеркнуто протягиваем руки к тому, кого просим, словно желая дотронуться до него, взять его в руки, и также подчеркнуто делаем концентрическое движение—тянем руки к себе, словно, взяв объект своей просьбы, прячем его себе на грудь. И чем сложнее эмоция, то или другое душевное движение, тем труднее установить направление движения. Здесь же необходимо указать еще на одно очень важное обстоятельство. Любая эмоция, будь то активная, будь то пассивная, в нормальном случае владеет организмом известный ограниченный промежуток времени, после него наступает реакция, заключающаяся в том, что эмоция, постепенно убывая в интенсивности, или изживается организмом, вступающим в состояние относительного покоя, равновесия, или сменяется другою; это особенно ярко заметно на активных эмоциях, которые или переходят в пассивную форму, или сменяются противоположной эмоцией: бурная радость, изойдя в резких и многочисленных движениях, переходит или в тихую форму блаженного удовольствия или сменяется грустью. И лишь в тех случаях, когда, по условиям данного организма, та или другая эмоция становится доминирующей для него, мы говорим уже не об эмоции, а о предрасположении организма и, наконец, о той или другой черте его характера.

Указанную группировку по степени активности мы можем принять за основную и все прочие считать дополнительными. Из них на первом месте стоит группировка по силе; здесь различаются эмоции сильные и слабые, их характеризует усиление или ослабление соответствующих, присущих той или другой эмоции, черт. Таким образом, любая сильная пассивная эмоция отличается сравнительным замедлением сердцебиения и дыхания, сравнительной бедностью мимики и пантомимики; то же можно сказать и относительно любой слабой активной эмоции; и обратную картину мы наблюдаем при ослаблении любой пассивной и усилении любой активной эмоции. В пределе ослабления эмоций имеем состояние сравнительного покоя, а усиления—сходства проявлений.

Смежно с этой группировкой идет подразделение их на глубокие и поверхностные. Поверхностные отличаются сравнительным бездействием задерживающих центров, отчего проявления, свойственные данной эмоции, достигают бурных, резких форм и обилия.

Это отличает, между прочим, людей мало культурных со слабо развитым интеллектом и южан: они крайне экспансивны, т.-е. склонны весь свой душевный мир проявлять во вне. Глубокие эмоции отличаются, наоборот, сравнительной деятельностью задерживающих центров, отчего все свойства той или иной эмоции проявляются значительно скромнее. Это характеризует людей с развитым интеллектом, людей воспитанных, а также северян.

Кроме того, мы характеризуем эмоции, по быстроте возникновения и течения, на внезапные и постепенные, на острые и хронические, а по стадии выявления—на возрастающие и убывающие, о чем мы судим непосредственно по распределению характеризующих их проявлений во времени.

Сделав необходимый экскурс в область движений и эмоций, вернемся к оценке движений, сопровождающих человеческую речь, в частности интонацию: к движению мышц дыхательных, гортанных и артикуляторных.

Первые из них, непрерывно участвуя в акте дыхания, возбуждаются автоматически и дают, особенно на низших стадиях развития, движения непроизвольные: лишь на известной стадии мы научаемся управлять дыханием, и то лишь регулировать его, но не прекращать вовсе—и движения дыхательных мышц становятся произвольными, хотя обычно и автоматическими. Как мы видели, для шопота необходимо давление выдыха в 30 м/м.; и при средних тонах до 160 м/м., тогда как при нормальном дыхании оно равно лишь 2—3 м/м. Итак, необходимо значительное увеличение деятельности дыхательных мышц, а его мы наблюдаем, если исключить пока волевой акт, лишь при активных эмоциях; увеличение же их деятельности выразится как в том, что увеличится работа мышц, принимавших участие в спокойном дыхании, так и в том, что будут введены дополнительные мышцы,—тип так называемого глубокого смешанного, диафрагменного и нижне-реберного дыхания; впрочем, очень часто у лиц с неразвитым дыханием усиление выдыха производится без введения дополнительных мышц, отчего и результат получается сравнительно слабый. Изложенное явление необходимо, но оно не является основным.

Мышцы гортанные, вообще говоря, бездействуют, хотя при усиленном напряжении других мышц—при значительном физическом труде—наблюдается непроизвольное закрытие голосовой щели,

за чем обычно следует непродолжительная задержка набранного воздуха, так называемая инспираторная пауза, вследствие чего, в свою очередь, увеличивается давление столба набранного воздуха, и, когда затем, по окончании трудового процесса, с ослаблением общего мышечного напряжения, раскрывается и голосовая щель,— получается едва слышный, еле внятный звук, сопровождаемый рядом шумов (кряхтенье, уханье, аханье, оханье—эй, дубинушка, «ухнем»). Подобное же явление мы наблюдаем при страдании—стон,—а также при гневе и испуге. Есть ряд животных, например, заяц, белка, которые вообще никогда не издают звуков и только при страдании, что приходится наблюдать особенно часто на охоте, при нападении. производимом на них, или ими, издают резкий, пронзительный, чувственный выкрик, то же при сильном голоде. Итак, обычно бездействующие гортанные мышцы начинают работать непроизвольно при известных сильных напряжениях ряда других мышц, а также при сильных страдательных чувствованиях. Осознанные, они затем могут действовать и, обычно, действуют произвольно, редко автоматически. Работа этой группы мышц является не только необходимой, но и основной, ибо, если шопотной звук и производится без участия голосовых связок, то он в расчет, благодаря слабой силе, приниматься почти не может, тем более, что мы определенно разумеем работу звука голоса, т.-е. участие голосовых связок.

Наконец, к движениям третьей группы мышц—артикуляторных относятся движения небной занавески, языка, нижней челюсти, губ, и вообще лица. При издавании звука работа их вовсе не необходима, хотя обычно ртовая щель бывает или закрыта, и для выхода находящегося под сравнительно большим давлением выдыхаемого воздуха необходимо ее относительно быстрое разжатие, или полузакрыта, и выдыхаемый воздух лишь ущемлен сравнительно узким проходом. В том и другом случае возникают шумы или внезапные, взрывные, или длительные, характера трения, шипения и свиста; взрыв и трение могут производиться на участке, близком к гортани, на конце языка и на губах. Если принять во внимание, что артикуляторные мышцы принимают задолго до издавания организмом звука участие в процессах питания и борьбы—нападения или самозащиты (укушение), естественно ожидать, что первые артикуляторные движения и при звучании пойдут по привычным путям и что лишь со временем будут изобретены и придуманы шумы,

как таковые, не имеющие никакой связи с утилитарным прошлым. Кроме того, артикуляторные мышцы с пользою обслуживают органы чувств: слуха, зрения и вкуса. Поэтому в числе первоначальных речевых артикуляторных движений мы должны ждать этих привычных мышечных движений. А так как именно они, эти мышцы, дают основному тону, образованному на голосовых связках, окраску—тембр, то в простейших тембрах мы должны искать, несомненно, чувственные тембры, различающие собственно чувство удовольствия и страдания, т.-е. качественность сперва простейшую, а затем входящую в состав той или другой эмоции. И в любом эмоциональном движении артикуляторных мышц мы можем распознать первичное полезное движение, которое некогда обслуживало то или другое простейшее чувство физического удовольствия или страдания. Подробнее мы на этом остановимся, когда речь будет итти о тембре, как элементе интонации. Итак, в этой группе мы сталкиваемся с работой мышц, уже знакомой организму, и для производства звука рефлекторного нет надобности ни в усилении их деятельности, ни во введении в работу новых мышц; то и другое понадобится лишь при развитии языка в высшем значении.

В итоге, для фонации необходимы: усиленная деятельность дыхательных мышц, особого рода деятельность гортанных мышц и обычная деятельность артикуляторных; для чего, в свою очередь, необходимы, если еще не предполагать сознательного волевого процесса, простое чувство или сложное чувствование активное, сильное и во всяком случае на первых порах страдательное, и следовательно звук голоса вообще, язык на первых стадиях своего развития, когда интонация является одним из главнейших его элементов, и интонация, как таковая, в позднейшие времена, может выражать преимущественно качественные и количественные оттенки чувств и чувствований; что же касается смысловой ценности, как и в языке в целом, то это явление позднейшее.

При сильном возбуждении чувствительных центров мышцы всего тела проявляют усиленную деятельность, происходит сокращение помянутых трех мышечных групп, и рефлекторно, непроизвольно, бессознательно, сперва совершенно бесполезно, раздается звук голоса; постепенно из всех движений голоса сохраняются наиболее полезные и, будучи осознаны, становятся произвольными и целесообразными, т.-е. свои и чужие звуки воспроизводятся когда

и как угодно и в каких угодно целях, после чего переходят в область полезных привычек и делаются автоматическими. Тона и шумы, сперва развивающиеся равномерно, начинают в дальнейшем развиваться неравномерно, то в том, то в другом случае тот или другой, преимущественно все же продолжая свое сосуществование, причем на долю развивающихся шумов—слов—отходит выражение интеллектуальных ценностей, а на долю преемства тонов—песни—выражение преимущественно эмоциональных ценностей. Так постепенно осознаются и создаются два разных искусства: искусство языка и искусство песни; отсюда затем поэзия и музыка. Здесь хочется обратить внимание еще на два обстоятельства. Во-первых, первоначально, как это мы можем наблюдать над языком детей и дикарей, язык оперирует только со слогами, являющимися и словами и в то же время целыми предложениями. По мере развития языка растет число слогов, сами слога, так сказать, распочковываются и обрастают с начала и с конца второстепенными по значению слогами, говорящими лишь о новых оттенках основного значения. Повидимому этим и нужно объяснить происхождение акцентируемого в слове слога, акцентируемого, как при посредстве ударения силового или музыкального, так и при помощи музыкальных модуляций, в различных предложениях различных, но всегда производящихся именно на ударном слоге в слове и на смысловом ударении в предложении.

Во-вторых, речевая интонация пользуется самыми разнообразными звукосочетаниями, допускающими как переливчатые glissando и portamento, так и точные музыкальные интервалы самых разнообразных размеров,—всегда однако в пределах некоего довольно ограниченного речевого диапазона, но при этом характерно, что наиболее часто в речевой интонации, как, впрочем, и в примитивной музыке, мы наблюдаем определенные простейшие консонирующие музыкальные интервалы—октавы, квинты и кварты. Интересно, как мы это увидим ниже, именно некоторым из этих интервалов и присвоились впоследствии определенные значения. Объяснить этим установку указанных интервалов нельзя, как нельзя ее объяснить и тем, что построенные на простейшем отношении чисел колебаний, они, не давая биений, удобнее воспринимаются слушателем. Дело здесь вероятно, в том, что гортанным мышцам, среди всего разнообразия относительных сокращений, легче сокращаться в отноше-

ниях — 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, причем это удобство может быть как чисто физико-анатомического, так и подражательного характера. После этого замечания хочется перейти непосредственно к оценке интонации с точки зрения музыкальной. Однако об этом несколько позже, а теперь перейдем к восприятию интонации.

Интонация, вообще, как явление звуковое, служит чисто физическим фактором воздействия, но когда к тому же она выражает душевные состояния и движения, а подчас понятия и представления, то является уже фактором психологического воздействия; во всех этих случаях, однако, она не перестает быть фактором физическим, и мы воспринимать ее можем только физиологически. Вследствие этого вопрос сводится к изучению воздействия тех или других звуковых явлений, т.-е. колебательных движений, к числу основных свойств которых относится. частота колебаний, амплитуда, длительность и, наконец, большая и меньшая сложность. Оставляя подробную оценку до того момента, когда мы будем говорить об этих основных элементах, коснемся здесь этого вопроса лишь в целом. Под видом интонации у нас имеется специфический колебательный раздражитель. Мы воспринимаем его преимущественно слуховым аппаратом; однако это не единственный путь и, как это экспериментально доказано, также и другими чувствительными поверхностями тела, как и всякое иное прикосновение. Следовательно, независимо от всего прочего, на воздействие интонации распространяются все те принципы, к оторым подчинены соотношения восприятий и раздражений вообще; минуя все частности этого сложного в физиологии вопроса, ограничимся наиболее существенным. Звук, как и всякий другой раздражитель, достигая известной интенсивности, дает ощущения, которые возрастают и убывают вместе с раздражителями, впрочем лишь до известного предела, после чего нарастание раздражения не сопровождается более нарастанием ощущения. Для того, чтобы ощущение действительно нарастало, необходимо, чтоб раздражение увеличивалось всегда значительно сильнее. Это взаимоотношение формулировано Вебером так, что ощущение растет в арифметической прогрессии в то время, как раздражение—в геометрической, и Фехнером, несколько иначе— ощущение возрастает пропорционально логарифмам раздражений. Исследовать до такой тонкости воздействия интонации не приходится, однако, очень важно установить это несоответствие в про-

грессии в том и в другом явлении. Отсюда непосредственно следует, что недостаточное усиление раздражения или же его полная неизменность не только не действуют возбуждающим образом на организм, но, наоборот, успокаивающим.

Продолжительное раздражение, вообще, действует утомляюще, что объясняется истощением воспринимающего нервного волокна. Отсюда обратное явление—всякое колебание в интенсивности раздражения влечет за собой возрастание ощущения. Дюбуа Раймон исследовал в этом направлении действие электрического тока и установил, что мы познаем интенсивность раздражения, только сравнивая его с предшествующими, одновременными или последующими ощущениями того же порядка, что не сама по себе сила тока, но быстрота амплитуды ее колебаний в ту или другую сторону составляют причину раздражения.

Отсюда крутизна волны раздражения, ее внезапность, непостоянство, все это—возбуждающие факторы.

Истолковывая все эти положения в применении к звуку, к интонации, мы получаем следующее: монотонная мелодия, однообразная интонация, что мы наблюдаем, например, в колыбельной песни и часто в чтении вслух или в чтении лекций, тиканье часов и мерный стук колес вагона в поезде—действуют усыпляюще. Прерывистые, перемежающиеся звуки вначале действуют крайне возбуждающе, и к тому же неприятно; но вскоре же, благодаря чрезмерному расходованию нервного вещества и его энергии, наступает утомление; такие звуки оказываются еще утомительнее одинаковых и продолжительных звуков. По той же причине громкий звук, т.-е. колебание с большей амплитудой, и более высокий звук, т.-е. колебание более частое, являются более сильными раздражителями. Отсюда утомительны звуки слишком громкие, очень продолжительные. Возбуждающе действует всякая резкая перемена звука от сильного к слабому и обратно, от низкого к высокому и обратно. При этом интересно следующее. Звук высокий сам по себе является более сильным раздражителем, благодаря большему числу колебаний, возбуждающе действует всякая перемена высоты тона, следовательно восходящий интервал является дважды возбуждающим. Звук низкий сам по себе является более слабым раздражителем, благодаря сравнительно малому числу колебаний, но возбуждающе действует всякая перемена высоты тона, следовательно

в нисходящем интервале мы наблюдаем два друг друга уничтожающих фактора; поэтому справедливо установить, что, вообще, нисходящий интервал по сравнению с восходящим, является успокаивающим. Музыкальный звук с ритмически правильными колебаниями действует возбуждающе, но шум, характеризуемый аритмическими колебаниями, быстро начинает утомлять, ибо вызывает слишком интенсивный расход нервной силы. Аккорд консонансный действует подобно музыкальному тону, диссонансный—подобно шуму; в последнем случае образуются, с одной стороны, явления интерференции, биения, а с другой—так называемые комбинационные тона — аккорды обертонов. Воздействие свойств звука выражается в частности на дыхании и кровообращении, а именно. allegro, мажорная последовательность тонов усиливают и учащают дыхание, andante и минорная последовательность тонов—замедляют и ослабляют; аналогично их влияние и на кровообращение. Сильные звуки увеличивают объем мозга, отчего усиливается его деятельность в сфере чувства и мыслей. Высота и сила звука при своем возрастании и мажорный тон увеличивают также мышечную силу, понижение звука, ослабление его, минорный тон действует обратно. А в совокупности все это, будучи осознано, создает то или иное эмоциональное состояние, то или иное чувствование. Поэтому-то греки имели для возбуждения отваги и храбрости—фригийский лад, грусти и тоски—лидийский, блаженного безмятежного состояния—эолийский, торжественно-религиозного настроения—дорийский; поэтому так велико значение военной музыки и рабочей песни.

Таково элементарное воздействие свойств звука. Но кроме того наблюдается и иное—психологическое. Воспринимая и регистрируя ухом абсолютное звуковое достоинство, мы в то же время бессознательно воспроизводим голосовыми связками те движения, которые говорящий или поющий должен был произвести для того, чтобы получить данный звук, данное преемство звуков, а за голосовыми связками мы отчасти действительно, а отчасти мыслено соответственно координируем и весь звуковой аппарат. Зная на личном опыте, при каких психических условиях мы способны издавать и обычно издаем звук того или иного характера, мы, слыша его, получаем представление об его содержании, о том душевном состоянии, спутником, выразителем которого он является.

Если, таким образом, благодаря чисто физическому воздействию звуков голоса, мы чисто физически, подсознательно, воспринимаем их, мы их ощущаем, то благодаря психологическому воздействию мы их сознательно чувствуем и понимаем.

После того, как установлены общие основания осуществления и воздействия интонации, необходимо перейти к каждому из интонационных элементов—высоте, силе, темпу и тембру в частности. Нужно сказать, что расчленение их чрезвычайно трудно даже в теории, не говоря уже о практике. Хотя в то же время нужно указать и на то, что эти элементы в различных языках находятся в различных пропорциональных соотношениях—в одних интонация развивает преимущественно модуляции силовые, в других—тональные, в третьих—долготные и т. д. Повидимому наиболее интересна и совершенна та интонация, в которой все эти элементы представлены паритетно, однако интонация вообще изучена настолько слабо, что, если не ошибаюсь, указать язык настолько пропорционально развитый в настоящее время еще невозможно, и, например, хотя русский язык относится к числу языков с динамическим ударением, однако, как мне кажется и как это, повидимому, удастся доказать, он в то же время чрезвычайно богат тональными модуляциями; что же касается двух прочих элементов, то я их чувствую еще недостаточно отчетливо и потому должен воздержаться от оценки развития интонации русского языка в отношении темпов и тембров. Факт тот, что общая сумма степеней развития элементов интонации приблизительно одинакова и что поэтому в языках, в которых тот или иной элемент мало развит—он, так сказать, возмещается развитием другого или других. Такое убеждение, например, определенно существует относительно динамического и музыкального ударений.

Итак, перейдем к модуляциям высот.

ГЛАВА III.

Насколько конкретно и полновесно содержание понятия—высота звука, настолько же условен самый термин, ибо понятие высоты никак не вяжется со звуком—с числом колебаний и соответствующим эффектом тем более, что у некоторых народов, напри-

мер, у древних греков, у современных китайцев и во многих русских деревнях представление о высоте звука прямо противоположно нашему; греки называли самую низкую основную ноту гаммы ὑπάτη, что значит «самая высокая», у наших крестьян «толстый голос» называется высоким, а «тонкий»—низким. Поэтому в литературе мы встречаем предложения иной терминологии, например, разделение звуков на тонкие и грубые; однако и здесь можно очень много возражать, а, с другой стороны, старая издавна установлена обычаем, всем более или менее понятна; и нам остается только ее придерживаться.

Исследование высоты, как элемента интонации, естественно должно вестись в двух направлениях: с одной стороны, необходимо объяснить присутствие того или другого числа колебаний в том или ином конкретном случае, так сказать, определить смысл и содержание его, а, с другой—следует установить принцип голосоведения и тон, что является его результатом, т.-е. ряда тонов, переходящих в меняющиеся высоты, иными словами мелодию. Следовательно, наша ближайшая задача сводится к оценке интонации с точки зрения музыкальной, а этот вопрос, несмотря на всю новизну вопроса об интонации, в целом старый и уже не раз решался рядом музыкантов и лингвистов отрицательно. По крайней мере все сходилось на том, что в крайнем случае можно говорить о присутствии в интонации некоего предрасположения к музыке, но не более.

Дело здесь, несомненно, в том, что, во-первых, большинству музыкантов чуждо слово с его природой, законами и формами, как и большинству лингвистов мало знакома музыка; во-вторых же, и по существу явление речевой интонации чрезвычайно своеобразно; и, повидимому, вопрос даже может быть поставлен таким образом: либо только некоторые частные виды и случаи, отдельные моменты интонации могут оцениваться с точки зрения музыки, остальные же такого подхода не выдерживают, либо—современная европейская гармоническая музыка представляет собой явление частное, интонация же подчинена более широким, объемлющим законам. Ведь действительно, вся народная русская, восточная и т. д. музыка не укладывается в прокрустово ложе европейской музыки; стоит просмотреть сборник Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии, чтобы убедиться в том, насколько, с одной стороны, бессильна европейская музыка со своими законами и изобразительными возможностями перед народной музыкой, и насколько, с другой стороны,

благодаря этому она с ней варварски обращается. Ведь если бы любой певец позволил себе спеть какой-нибудь романс, отступая от каждого нотного знака где на четверть, где на восьмую тона, то ему бы отказали в самой элементарной музыкальности и не приняли бы ни в одну из консерваторий, не говоря уже о сцене; а между тем любая народная песня—лирическая, а особенно эпическая—былины, думы—заносятся на бумагу именно с такими отступлениями. Но этнографическое изучение музыки уже привело к тому, что народные ритмы считаются сложнейшими, народные модуляции также, что европейская музыка признала свою несостоятельность перед народным гением. А что касается речевой интонации, то здесь пока еще считается установленным, что просто-напросто она музыкально несовершенна.

Что же мы в ней видим? Скользящие переходы от одного тона к другому, когда голос звучит при всем процессе постепенного напряжения или ослабления голосовых связок—то, что в музыке носит наименование glissando, portamento, legato; отсюда недостаточная четкость интервалов. Или, например, слог, взятый на одном, казалось бы, определенном тоне, но вдруг проделывающий сильнейший мелодический рисунок, как это мы видим при недоверчивом вопросе или уклончивом ответе: «да?..» «да». Или, например, ряд тонов, отстоящих друг от друга менее, чем на полтона каждый, отчего нет возможности ни точной фиксации их на пятистрочной линейке, ни подведения под одну из известных гамм. Или перебивчатый, едва уловимый ритм—собственно счет, несколько раз меняющийся на протяжении одной музыкальной фразы и тона едва уловимой взаимно не пропорциональной длительности. Или модуляцию одной тональности в другую, столь же капризную, как и ритм. Повидимому, это и суть смущающие музыкантов особенности речевой музыки. Но не значит ли это, что мы здесь имеем дело со сложнейшей, ювелирной, кружевной, изощренной музыкой и что подходить к ней необходимо не с невооруженным глазом, но с микроскопом?! Не значит ли это, что четко звучащий интервал, тон постоянной высоты, размер интервала не меньший полутона и ему кратный, тон, длительность которого кратна какой-то единице и ряд тонов, укладывающийся в одну из легко усвояемых метрических систем—все это только схематический, частный случай, удовлетворяющий требованиям данного канона, но не более?! И не обнару-

жим ли мы и в речевой музыке, как это можно обнаружить в народной лирической и эпической, также отдельные виды и случаи, удовлетворяющие требованиям того же канона, т.-е. интонацию, которую даже самый строгий приверженец современной музыкальной науки согласится признать музыкальной в его смысле?! И, наконец, эволюция музыки за последние годы не свидетельствует ли о том, что и она сама более не удовлетворена старыми законами, что она их и переросла и требует новых форм, где дисгармонии, диссонансу отводится почетное место и где они перестают считаться простыми погрешностями, но получают гражданское равноправие и даже преимущества «особо» интересных музыкальных явлений?! И уже не скучаем ли мы, когда нас услаждают своей кристальной безупречностью старые музыкальные формы и не требует ли современная душа, прошедшая через Достоевского, Уайльда, Пшибышевского, через всех символистов, этих новых диссонансных аккордов?! И не научаемся ли мы и не научимся ли чувствовать и видеть ритм там, где мы до сих пор видели аритмию, и не станет ли поэтому акустический шум—музыкальным тоном и речевой ритм музыкальным ритмом?!

Итак, вернемся к основному вопросу. Высотою звука называют частоту колебаний и присваивают большему числу колебаний наименование звука более высокого и меньшему числу колебаний—более низкого. Высота звука обратно пропорциональна длине струны, корню квадратному из площади поперечного сечения и прямо пропорциональна корню квадратному из силы натяжения.

Физиологически звук человеческого голоса тем выше, чем короче и тоньше голосовые связки, размер которых колеблется, вообще, между $1^1/_2$ и $2^1/_2$ сантиметрами длины, а в пределах одного и того же голоса тем выше, чем натянутее связки. Натяжение связок может быть активным, когда мы сокращаем гортанные мышцы, и пассивным, когда натяжение является невольным следствием давления выдуваемой струи воздуха; последнее наблюдается у всех лиц с технически не разработанным органом.

Чувственные выкрики животных, как и первые звуки голоса наших предков и детей, обязанные своим происхождением сильному активному страдательному чувству, а позднее—сложному сильному активному страдательному чувствованию—эмоции, аффекту, раздавались при сильнейшем натяжении связок, сильнейшем давлении столба

выдыхаемого воздуха и совершенно открытой ртовой щели, отчего звук был исключительно сильным, высоким и сопровождался вереницей дисгармонических обертонов и шумов. Но тот же самый выкрик, по мере израсходования данного запаса воздуха, к концу становился ниже, слабее и благозвучнее—мы это наблюдаем сейчас на стоне, зевании и междометиях. Повидимому, так же происходило и при последующих менее сильных, менее активных и менее страдательных чувствах и чувствованиях—они сопровождались, выражались менее диссонансными, менее громкими и менее высокими звуками. Но если различным чувствам, а затем и чувствованиям различной силы отвечали звуки различной высоты, длительности и силы, то, с другой стороны, различным же чувствам отвечали различные мимические и пантомимические движения, и звук той или иной высоты первоначально встречал на своем пути соответствующее именно ему архитектоническое соотношение всей надгортанной части, всего рупора. А, вместе с тем, та или другая координация частей надгортанного аппарата влияет на тембр звука голоса, голосного звука гласного звука, усиливая одни и убивая другие обертона или же комбинируя основной гортанный тон с дополнительными надгортанными тонами. Словом, какой бы теории происхождения гласных ни держаться, несомненно, что первоначально звуку той или иной высоты всегда отвечал свой определенный гласный тембр, т.-е. своя гласная. И действительно исследование фонем, звукотипов гласных, выполняемое экспериментальной фонетикой для различных языков, дает совершенно явные, хотя и колеблющиеся в некоторых пределах величины. Для русского языка мы имеем по Л. В. Щербе, соответственно для фонем гласных:

u (y) — 432 vd
o — 756 »
a — 980 »
ы — 996 »
e — 1816 »
i — 3044 »

Само собой, эти величины или существуют в фонематической абстракции, или мыслимы в исторической перспективе, но мы, научившиеся пользоваться когда-то рефлекторным звуком, как движением произвольным, сознательным и давно ставшим для нас привычным и почти автоматическим, берем любую гласную на любой

высоте, хотя исследование одной и той же гласной, взятой на разных высотах, показывает, что получается каждый раз соответственный гласный призвук.

Итак, имея ту или иную строку, выражающую в словесной комбинации ту или иную мысль, мы можем под каждую гласную и, несомненно, под каждую сонантную согласную подставить соответствующую ноту, отчего графически данное слово изобразится рядом нотных знаков, и перед нами получится вместо словесной — музыкальная фраза—мелодия. Я предлагаю ее называть «фонетической мелодией».

Можно путем обратных рассуждений притти к тому, что я назвал бы «музыкальным словом». Действительно, стоит взять на рояле la на средней октаве, la двумя октавами выше и ниже, и мы получим совершенно явно a, i, y (u); это же легко наблюдать в специальном наборе камертонов. Таким образом, под каждой музыкальной фразой можно подписать гласные—с тою, конечно, приблизительностью, с какою мы в письме их обозначаем, ибо гласных во много раз больше тех шести, которые мы привели выше или же принимая иное обозначение букв—и мы получим музыкальное слово, представляющее собою идеальное воплощение данной музыкальной строки.

Такова абсолютно объективная сторона речевой музыки. Перейдем теперь к тому, что есть объективного в области психофизиологической.

Когда деятельность тех трех групп мышц, которые необходимы для фонации, была окончательно усвоена и осознана, а звук рефлекторный не произвольный стал произвольным и сознательным, а затем и автоматически привычным, установился тот способ взятия звука, который требовал затраты минимальных усилий, а именно, с одной стороны, не требовавший слишком сильного натяжения связок и с другой—опускания гортани, что имеет место на низких нотах, и в результате устранились сами собой высокие и низкие тона, и в употреблении остался только средний тон.

Средний тон, вообще, величина достаточно постоянная и безусловно легко определимая даже на слух. Средний тон—линия нуля, это тон доминирующий в нашей речи, потому что он наиболее легко нами воспроизводим—именно при полном равновесии напрягающих и ослабляющих гортанных мышц; каждому регистру—со-

прано, басу, тенору и т. д.—свойствен свой средний разговорный тон, впрочем, индивидуально колеблющийся в зависимости от размеров—длины и толщины связок, а также привычности их натяжения и давления выдыха; его предлагают еще называть температурой голоса или нормальной интонацией. Понятие о его серединности относительно, так как у разработанных голосов он находится, обычно, на расстоянии $^1/_3$ всего диапазона от наиболее низкого тона, и лишь у обывательского голоса среднего качества, диапазоном в октаву, при спокойной речи, он находится действительно посередине. Под влиянием душевных движений средний тон перемещается: при активных эмоциях не свыше, чем на квинту вверх и при пассивных—не свыше, чем на терцу вниз; при громкой речи, рассчитанной на большую аудиторию—при лекциях, публичных речах и пр. средний тон повышается на 2—3 ступени. У Лермойэ приводится следующая таблица соответствий регистра и положения среднего тона (цитирована у Rousselot).

бас	fa_1 — fa_3	mi_2
баритон	fa_1 — sol_3	mi_2
	la_1 — si_3	mi_2
	sol_1 — sol_3	sol_2
	la_1 — fa_3	fa_2
	la_1 — la_3	mi_2
	la_1 — la_3	sol_2
тенор	re_2 — si_3	sol_2
	re_2 — ut_4	sol_2
	ut_2 — ut_4	$la^6{}_2$
тенор trial	fa_1 — la_3	la_2

И так как это подтверждается и моими наблюдениями, средний тон мужских голосов колеблется от mi_2 до la_2, женских—$si\flat_3$ до re_3. Я предлагаю различать в отношении каждого данного регистра—регистровый средний тон, каждого индивида—индивидуальный нормальный средний тон, и для каждого индивида в условии той или другой эмоции—эмоциональный средний тон. Средний тон определяется следующим образом.—Лицу, средний тон которого мы определяем, необходимо предоставить возможность звучать первому, т.-е. не задавая ему предварительно вопроса, или не беря предварительно аккордов на инструменте, ибо и то и другое влияет на положение

среднего тона; при этом желательно, чтобы речь начиналась неударным слогом, ибо все модуляции, как мы увидим, производятся на ударных слогах. И вот, та нота, с которой он начинает свою речь и которую он держит почти всю так называемую головную часть первого речевого такта (о них речь ниже), и есть его средний тон. Смотря по тому, находится ли данное лицо в состоянии покоя или испытывает то или другое эмоциональное состояние, получается средний тон нормальный или эмоциональный.

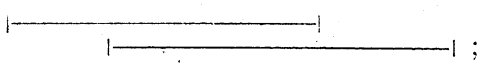
Со средним тоном, повидимому, часто смешивают, либо лишь по наименованию, либо по существу, основной тон. Однако—это самый низкий тон, величина очень важная в вокальной музыке (тоника) и не интересная в музыке речевой. Но, самое главное, сплошь да рядом в речи—это величина очень переменная, неопределенная и зависящая исключительно от большего или меньшего совершенства органа; кроме того, сплошь да рядом, как явление, определяемое техникой владения гортанными мышцами, она остается постоянной при значительных перемещениях среднего тона и обратно.

Функционально от среднего тона определяется другой исключительно ценный элемент: тональность, вопрос о которой является самым острым в оценке речевой музыки. Одного того обстоятельства, что речевая интонация пользуется интервалами меньшими, чем полтона, казалось бы достаточно для отрицательного решения этого вопроса; к этому же присоединяется быстрота модулирований и их неопределенность, т.-е. скорее недостаточная ясность в критерии в том и другом отношениях. Поэтому, обычно, приходят к заключению, что в речи тональности в истинном значении нет, но есть де большая или меньшая склонность к таковой. Длинный ряд опытов, проделанный мною в сотрудничестве с музыкантами, однако, удостоверяет обратное. Дело только в том, что в данной гамме строятся лишь слога, находящиеся под явными ударениями; что же касается всех прочих слогов, то обычно они строятся не только вне данной гаммы, но и в интервалах меньших, чем полтона. Повидимому здесь мы имеем дело с каким-то очень сложным музыкальным явлением, сущность которого еще не выяснена, но нет никакого сомнения в том, что это явление закономерно.

При этом протяженность данной тональности измеряется так называемыми речевыми тактами—об этом в подробностях позже, здесь же необходимо лишь вкратце сказать, что речевым тактом

называется группа слогов, возглавляемых логически ударяемым слогом; что число и протяженность речевых тактов отвечают числу и протяженности психологических единиц; что логически ударяемый слог находится не на первом месте, как в музыке, но в любом месте, и что о начале данного речевого такта и конце предшествующего мы судим по некоторой цезуре; что в речевом такте, следовательно, нужно различать две части—головную и конечную, причем в новую тональность, окончательно фиксируемую в нашем музыкальном внимании логическим ударением, уже вводит нас головная часть. Средний тон является тоникой для данного речевого такта, т.-е. им определяется наименование гаммы, в тоне которой идет весь такт. Дело в том, что, как это выясняется из наблюдений, квинты и кварты чаще всего встречаются в интонационной фразе; итак, для основного трезвучия мы всегда имеем: средний тон и квинту, т.-е. его доминанту; остается только подслушать—мажорна или минорна эта гамма, т.-е. берет ли говорящий малую или большую терцу, что определяется с момента взятия им первой же терцы.

На основании длинного ряда произведенных опытов, не подлежит никакому сомнению, что высота среднего тона в своих колебаниях, достигающих почти октавы, соответствует колебаниям, силе и активности эмоций; что, следовательно, сильной пассивной эмоции отвечает наиболее низкий средний тон и сильной активной—наиболее высокий, что слабой пассивной эмоции отвечает один из несомненно высоких средних тонов, а слабой активной—один из несомненно низких, причем тона здесь заходят друг за друга



что, само собой, это нужно принимать в самом общем смысле, так как никакое душевное состояние не поддается точному учету. А так как средний тон определяет тональность, то можно утверждать, что каждая гамма у данного лица имеет определенное эмоциональное содержание и что гаммам нижайшим соответствуют преимущественно сильные пассивные, а также слабые активные эмоции, а гаммам высшим—преимущественно сильные активные, а также слабые пассивные эмоции.

Далее, несомненно, что эмоциям пассивным отвечает лад минорный, а эмоциям активным—мажорный. Объяснения надо искать,

очевидно, в том, что пассивное чувствование вообще склонно к меньшим интервалам и что поэтому для него предпочтительна малая терца большой; отсюда понятно и самое определение тональностей majeur, mineur, major, minor—больший, меньший—соответственно не только и не столько интервалу, но и в особенности душевному состоянию.

Наблюдения над выразительностью тональностей имеют место с давних пор, и у многих физиологов, психологов и лингвистов (Бон, Кёлер, Меркель и др.) мы встретим целые перечни, так сказать, словари тональностей. Мне кажется, что точных установлений здесь не может быть, однако не потому, что это в принципе неверно, но потому, что это может быть сравнительно очевидно для простейших чувств, но никак не для сложных душевных переживаний, где слишком много ингредиентов; учесть же их нет возможности.

Раз устанавливаемая тональность обязывает и к обследованию связанных с нею явлений. Во-первых—модуляции, т.-е. переходы из одной тональности в другую, происходят аналогично музыкальным модуляциям. Из предыдущего ясно, что они имеют место только в случае смены эмоциональных моментов. Во-вторых, преемство тональностей в диалоге. Уже с давних пор обращено внимание на соответствие тональностей в вопросе и ответе, причем тональность ответа подчинена тональности вопроса: зависимость данного случая только ярче обычной зависимости тональностей в речевой интонации, безразлично будь то монолог или диалог, и потому обращала на себя издавна внимание. В диалоге дело обстоит так, что начинающий его задает тональность, влияющую, таким образом, на весь последующий музыкальный ход диалога, и модуляции совершаются независимо от того, кому принадлежит та или иная реплика, но лишь исключительно от того, где происходят модуляции эмоциональные. Здесь есть один очень интересный момент—именно начало диалога, когда единая тональность, так сказать, устанавливается. Действительно, ведь каждый имеет свою нормальную тональность и эмоциональный средний тон к моменту начала диалога; и если говорить о том, что оба беседующих находятся в одинаковой степени одной и той же эмоции—что, конечно, мыслимо только в идее,—то и то, по чисто физиологическим причинам, у каждого из них свой средний тон и своя тональность, лишь в принципе могущие совпадать; обычно же они не совпадают, отчего одному из бесе-

дующих приходится говорить гораздо выше, чем он привык—тесситура диалога для него высока—и вот на протяжении нескольких первых реплик они, так сказать, балансируют, т.-е. устанавливают общую компромиссную тональность, лишь после чего диалог начинает итти планомерно. Многие настолько подсознательно чувствуют это, что испытывают первое время определенное нервное раздражение. Многие также, вероятно, вспомнят, как часто приходится вступать в беседу с лицом, говорящим несоответственно высоко или низко, и, если не удается установить компромиссной тональности, то приходится вести диалог в мучительных условиях, в результате чего быстро устают гортанные мышцы. Единая тональность диалога—явление, необходимое на драматической сцене—там говорят всегда, что актеры должны взять «верный тон» или что один из них говорит «не в тон» другому.—Здесь, несомненно, речь идет именно о музыкальной тональности. В-третьих, гармоническое сочетание тональностей; оно наблюдается на сходках, митингах, в театре, в церкви, т.-е. всюду, где подчас всем присутствующим приходится одновременно говорить один и тот же текст или даже текст несколько разный, но проникнутый единым эмоциональным содержанием; особенно ярко это приходится наблюдать в сцене в синагоге в пьесе «Уриель Акоста» и в православной церкви на заутрени, когда после возгласа священника «Христос воскресе»—все присутствующие отвечают «воистину воскресе». И если кто-нибудь хочет перекричать толпу, то ему вовсе нет надобности покрывать ее силой, а достаточно обратиться к присутствующим в иной музыкальной тональности—говорю это к сведению педагогов, руководителей детских площадок и т. д. Еще одно замечание. Если в то время, как я говорю, раздается слышно для меня аккорд или любая музыкальная фраза иной, чем моя, тональности, взятая на рояле или громко и ярко пропетая, словом, определенно задаваемая, то я непременно перейду в нее; вот почему только лица, страдающие отсутствием музыкального слуха, могут говорить стихи под музыку не в тон аккомпанименту. Наконец, к вопросу тональности относится еще вопрос о каденце.

Когда мы кончаем вполне или хотя бы временно говорить, когда мы заканчиваем выражаемую нами мысль, мы всегда опускаем и замедляем тон; хотя в очень редких случаях, наоборот, подымаем и ускоряем его, но во всяком случае—резко меняем

предшествовавшее течение звуков голоса. Соответственно наиболее частому случаю—понижению тона—это явление называется каденцой, кадансом, заключением. В музыке каденца имеет место топографически при конце музыкальной фразы; в речи же—в логическом центре. Дело в том, что, вообще, все тональные модуляции производятся на логических ударениях речевых тактов, почему последний в ряде такт является заключительным, но не своей конечной частью, а своим кульминационным моментом (по причинам, о которых я говорил выше), т.-е. логическим центром. Это движение мелодии следовало бы назвать главным, ибо, как мы это увидим ниже, есть еще и дополнительное, а именно. Оказывается, головная и конечная части вообще также проделывают мелодический рисунок от среднего тона и снова к среднему. Именно к среднему, но не к нижайшему. Таким образом речевая каденца представляет собою явление сложное и может состоять из двух явлений—главного и дополнительного, причем первое из них делается в сторону вверх или вниз—от среднего тона, а второе либо не выполняется вовсе, и тон остается на измененной высоте, либо идет к среднему тону; второе явление не обязательно. Каденца истолковывается всегда, как «стремление к покою», как элемент, свидетельствующий об окончании тирады, и в музыке различают каденцы полные и неполные, прямые и опрокинутые, что уместно и в речи, где мы наблюдаем такие же явления. Признаком полной каденцы служит консонансный интервал—в октаву, квинту, кварту; неполной—любой диссонансный интервал. Об интервалах несколько дальше. Здесь же важно отметить, что каденца является физиологическим следствием, о чем речь была выше. при конце речи падает давление дыхания, падает напряженность гортанных мышц, вследствие чего звук замедляется, опускается и утихает. Красноречивым примером служит зевок. Таким образом, каденца была первоначально таким же выразительным средством, как и вся интонация в целом, диктовалась психофизиологическими причинами и музыкально-эстетическим явлением стала уже лишь следственно. Особенную отделку каденц мы наблюдаем в церковной псалмодии, где схематизуется обычная речевая каденца.

Вопрос о каденце подвел нас к другому важнейшему вопросу—об интервале. В интервале вообще надо различать два элемента: размер и направление; первый измеряется величиной отношения

чисел колебаний, второе—отношением дроби к единице; отношение большее единицы отвечает нисходящему интервалу, меньшее—восходящему. Физиологически здесь дело в усилении или ослаблении напряжения связок (активного или пассивного), что, в свою очередь, является сперва рефлекторным, потом сознательным и, наконец, привычным автоматическим выразительным движением в отношении того или другого испытываемого чувства или чувствования. Это, с одной стороны, требует особого интереса к распознанию содержания того или другого интервала, а с другой—особого внимания при воспроизведении его.

Как уже об этом говорилось, речевые интервалы не представляют собою тех точных интервалов, которые мы наблюдаем в музыке, ни в смысле их размеров, ни в смысле способа их взятия. Правда, мы очень часто, особенно в логически и эмоционально важных точках находим интервалы консонансные—октавы, квинты, кварты, терцы и сексты, но число диссонансных интервалов гораздо больше, причем большинство из них не поддается фиксации при пятистрочной нотной системе. Что же касается способа их взятия, то они обычно берутся настолько legato, что мы получаем впечатление хроматических дуг — portamento, glissando, вследствие чего обозначение их двумя нотами может пониматься только условно.

Психофизиологические законы осуществления интонации требуют признания того, что восходящий интервал есть интервал возбуждающий и нисходящий—успокаивающий. Но нужно еще заметить, что раз степень напряжения связок отвечает силе активного чувствования, то размер интервала соответствует силе чувствования, т.-е. активным эмоциям, вообще, отвечают восходящие интервалы, размер коих увеличивается с усилением эмоции; пассивным же эмоциям, вообще, отвечают нисходящие интервалы, размер коих уменьшается с усилением эмоции.

Подобные наблюдения производились издавна как над музыкой, так и над речью, и, подобно тому, как это встречается в отношении тональностей, здесь также имеется ряд попыток установить словарь интервалов, с моей точки зрения и на тех же основаниях несостоятельный, хотя нельзя не отметить, что два интервала обращают на себя внимание интервал вопроса—восходящая квинта и интервал утверждения—нисходящая кварта.

И то и другое при нормальном, спокойном, по возможности внеэмоциональном состоянии. Эта-то октава и составляет нормальный диапазон среднего обывательского голоса. Замечено еще, что в музыке воинственное настроение часто выражается восходящей квартой (начало «Марсельезы», «Во Францию два гренадера», «Как король шел на войну» и т. д.). Если вопросу соответствует квинта вверх, а утверждению кварта вниз, и размер интервала соответствует силе чувствования, то можно выстроить последовательный ряд интервалов от восходящей квинты, через приму до нисходящей кварты, который будет изображать постепенный переход вопроса в утверждение. (См. таблицы, рис. 1).

Отсюда, несомненно, следует, что, если к вопросу или утверждению присоединяется чувство или эмоция активная или пассивная более или менее сильная,—например сомнение, недоверчивость и т. п.—то интервал соответственно увеличивается или уменьшается, переходя и за пределы восходящей квинты и нисходящей кварты. Установить соответствие интервала тому или другому чувствованию, конечно, чрезвычайно заманчиво, но и настолько же рискованно, почему дальше приведенных соображений относительно вопроса и утверждения мы не пойдем.

Колебания среднего тона и размеров интервалов в ту и другую сторону могут, естественно, производиться лишь в пределах тонов, которыми данный индивид владеет. Обычно это октава, хотя в худших, также сравнительно частых случаях, секста и даже квинта, у южан и лиц с экспансивным эмоциональным характером наблюдается до двух октав; для рядового мастера слова—актер драмы, декламатор, оратор, лектор и т. п.—необходим диапазон в $1^1/_2$ октавы. Итак, диапазон с одной стороны определяется техническим совершенством речевого аппарата, с другой же стороны, в пределах той или другой технической возможности, душевным состоянием говорящего; диапазон возрастает с усилением активной и ослаблением пассивной эмоции и обратно, причем сильной активной эмоции отвечает наибольший диапазон, а сильной пассивной—наименьший.

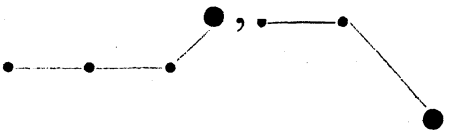
Наконец, еще несколько слов относительно тесситуры. Она непосредственно определяется средним тоном, как и тональность, и потому относительно ее выразительности можно сказать также, что с усилением активной и ослаблением пассивной эмоций тесситура повышается, и обратно.

Сделав этот обзор музыкальных элементов речевой интонации, перейдем к характеристике ее частей, о которых речь уже была выше,—головной и конечной. Головной частью интонации я предлагаю называть интонацию начала речевого такта до логически ударенного слога исключительно; конечной—интонацию конца речевого такта от логически ударяемого слога исключительно; при этом и начало и конец такта от начала и конца смежных тактов отделяются цезурами. Ясно, что присутствие обеих этих частей не обязательно и что одной из них, а в очень редких случаях и обеих, может не быть; в последнем случае речевой такт должен состоять из одного слога. То, что я называю головной частью интонации, обычно называют затактом, ибо, по аналогии с музыкой, считают необходимым начинать с главного ударения; но эта внешняя аналогия влечет за собой много неудобств в нотной транскрипции интонации, так как он наблюдается в большинстве тактов; а, самое главное, это то, что он является частью, органически связанной с логическим ударением, его фиксирующим, и что тонально он с ним слишком сильно связан. Поэтому я предлагаю начало такта считать от цезуры, независимо от места логического ударения. Всякая интонация, вообще говоря, рождается из ничего, возникает на линии нуля, т.-е. на среднем тоне и к нему же стремится вернуться и обе эти части и являются связующими со средним тоном нитями. Головная часть при этом играет роль подготовительную и строится трояко, либо отклоняя тон в сторону противоположную той, в которую модулирует высота логического ударения. Такой ход я предлагаю называть «заносом» по аналогии с заносом, например, бросаемого мяча. Занос, обычно, производится на последнем предшествующем логическому ударению слоге, хотя возможны также случаи движения тона на нескольких предшествующих слогах—тогда оно производится постепенно, например:

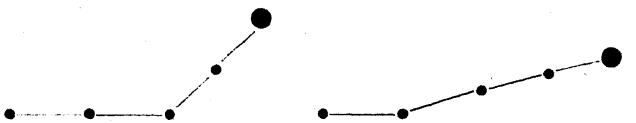


Выразительное значение такого движения само собой понятно и свойственно всему животному миру. В некоторых случаях головная,

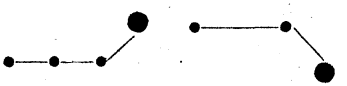
часть последующего такта по тем же соображениям удерживается на высоте предшествующего; например:



Либо оставаясь на высоте среднего тона и постепенно увлекаясь в сторону логического центра; я предлагаю называть это явление «подготовкой». Подготовка также производится, обычно, на последнем и очень редко на последних перед ударением слоге или слогах.

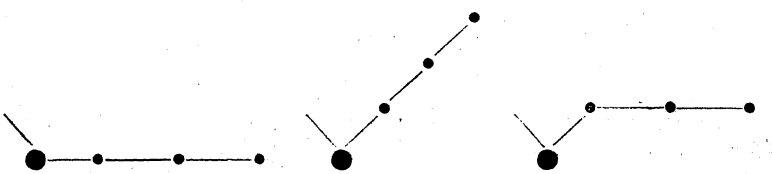


Тона заноса и подготовки редко движутся по ступеням полутонов и гораздо чаще по ступеням значительно меньшим. Либо, наконец, оставаясь неизменно на одном среднем тоне и оттеняя таким образом модуляцию логического ударения лишь пассивно



Повидимому, занос встречается чаще в рассудочной речи—рассуждения, лекции, речи и т. п., подготовка же—в эмоциональной речи.

Конечная часть имеет также три рисунка: либо она целиком остается на высоте логического ударения, либо стремясь к высоте среднего тона медленно или быстро.



Таким образом, конечная часть играет либо роль успокаивающую, низводя модуляцию высоты логическаго центра к линии нуля, либо, подобно части головной, подчеркивает модуляцию высоты

логического центра тем, что задерживает на ней внимание слушателя. Движение тона в головной и конечной частях речевого такта—явления второстепенные, дополнительные, вспомогательные, главное же движение совершает слог, несущий на себе логическое ударение. Как об этом уже упоминалось, причину этого надо искать, повидимому, в том, что первоначально целые предложения и тем более слова выражались одним слогом, который, естественно, и нес на себе всю совокупность возможных модуляций.

Обращаясь раньше всего к этим-то односложным словам-предложениям, мы наблюдаем подчас случай, когда такое слово, не имея рядом с собою ни головной, ни конечной частей, либо само скользит от среднего тона в ту или другую сторону, то возвращаясь к нему снова, то задерживаясь на линии отклонения, либо, что наблюдается значительно реже, целиком произносится на требуемой высоте—возьмем для примера «да» с вопросом и утверждением. В первом из случаев слог, таким образом, проделывает тот же мелодический рисунок, что и целое предложение того же психологического содержания; поэтому было бы справедливым утверждать, что слоговая модуляция высот может итти либо нисходя, либо восходя и нисходя, либо нисходя и восходя, либо оставаясь без изменений: ／ ＼ ／＼ ＼／ — ; конечно, это только грубое означение истинного факта: высоты модулируют в отдельных слогах так же, как и в предложениях того же психологического содержания. Во втором же случае может возникнуть мысль о существовании абсолютных высот вопроса, утверждения и проч.,—однако самая простая проверка убеждает в том, что эти высоты лишь относительны и что, при известном возбуждении квинта, еще недавно взятая в интервале вопроса, окажется средним тоном; тем легче это опровергается на примере сопоставления мужских и женских, высоких и низких голосов.

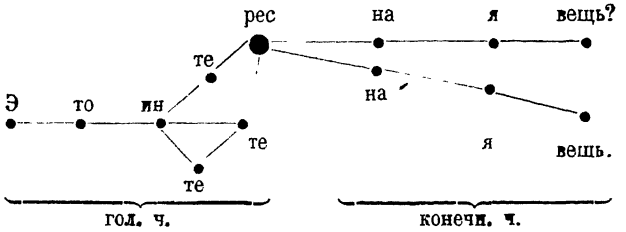
Итак, здесь может быть речь только об интервале. Зная же характеристику восходящих и нисходящих интервалов, можно безошибочно определить, какой интонации какое движение тона соответственно, точнее,—можно определить интонацию, отвечающую тому или иному душевному движению. Само собой, можно было бы найти столько же интонаций, сколько душевных движений, т.-е. $n+1$, и, если подсчитать все в литературе поименовываемые, хотя далеко не всегда более или менее точно характеризуемые инто-

нации, то в нашем распоряжении их окажется шестнадцать: вопросительная, восклицательная, интонация удивления, звательная, утвердительная, убедительная, она же поучительная, положительная, просительная, пригласительная, увещевательная, повелительная, сопоставительная, интонация перерыва или связи, перечислительная, повествовательная и индифферентная. Все это и еще большее количество интонаций может быть разбито на несколько основных групп. Проследим их по очереди.

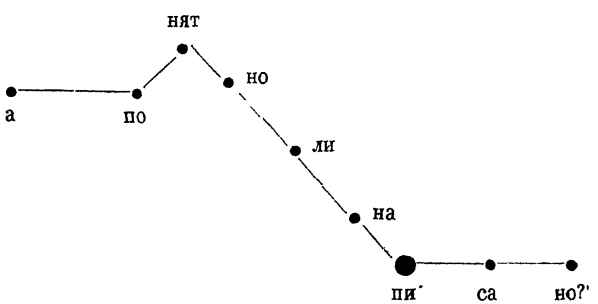
1) Интонация вопросительная является следствием известного возбуждения, объясняющегося незнанием чего-либо и поисками скорейшего успокоения извне; с другой же стороны, какая бы то ни была реакция собеседника возможна только при условии сообщения ему определенного возбуждения; это полезное действие интонации достигается автоматически привычно, но можно допустить и сознательное движение тона в целях определенного воздействия на слушателя. И так как вопрос—душевное движение активное, то и интервал его восходящий и пропорциональный силе вопроса; в простейшем случае—квинта; но чем сложнее вопрос благодаря работе тормозящих центров, рассудка или пассивных чувств, тем меньше интервал и тем он диссонанснее и, обратно, чем сильнее и непосредственнее основное чувство, тем больше интервал, доходящий до октавы, даже децимы. Вне интонации вопросительное предложение выражается в русском языке несколькими способами: либо оно строится так же, как утвердительное, и о его вопросительном значении мы судим только по знаку вопроса, который, к сожалению, не в пример иным языкам, скажем испанскому, стоит у нас лишь при конце; либо перестановкой членов предложения, что так безусловно, например, во французском языке, но что далеко не всегда свидетельствует именно о вопросительной форме в русском языке, вообще безразличном в отношении распорядка частей предложения, впрочем, имеющих, так сказать, свои привычные места, либо включением в состав предложения специального вопросительного знака или частицы: вопросительные местоимения, наречия и т. п.

В первых двух случаях интонация именно и является тем средством, которое воспроизводит вопросительный знак, и, не будь ее, вопросительный смысл от нас ускользнул бы совершенно; это придает ей особо важное значение, почти такое же, какое имеет слово,

в этих случаях интонация вопроса строится обычно по следующей схеме о шести комбинациях.

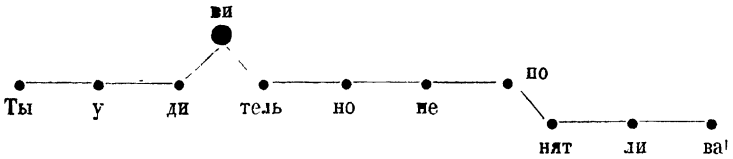


В третьем случае смысловое значение интонации падает, так как и без нее вопросительное значение ясно благодаря специальному члену; при этом специальный член, подобно тому, как это наблюдается в восклицательных предложениях, являясь, так сказать, эмоциональной частью предложения, чего нельзя однако смешивать с логическим центром, модуляцию высоты принимает на себя, логически же ударяемый слог произносится как в утвердительном предложении, т.-е. обычно на кварту вниз. Такое разобщение музыкального и динамического акцентов называют интерверсией. В случае, если о вопросе свидетельствует частица «ли», то вопросительным членом становится тот член предложения, за которым следует частица.



2) Восклицательная интонация строится почти по этому последнему принципу с тою разницей, что и музыкальный и динамический акценты оба помещаются на эмоциональном члене и что при этом падение тона происходит не постепенно, как в вопросительной интонации, а внезапно, т.-е. на следующем же слоге. Восклицательная интонация наиболее близка к рефлекторному чувственному

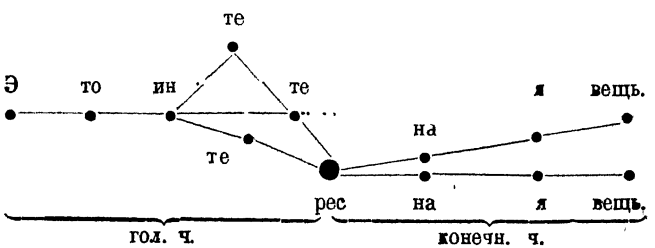
выкрику, т.-е. восклицательное предложение представляет собою не что иное, как развитие междометия.



3) Интонация удивления не является индивидуальною, но сочетает в себе элементы интонации восклицания и вопроса, приближаясь к той из них, к которой данное удивление ближе по существу и отличаясь лишь заметно меньшим интервалом повышения и замедлением темпа, ибо в удивлении всегда предполагается противоречивость вызвавшего удивление обстоятельства по отношению к существовавшему мнению, отчего приходится преодолевать некоторую инерцию, сопротивление интеллекта, задерживающих центров.

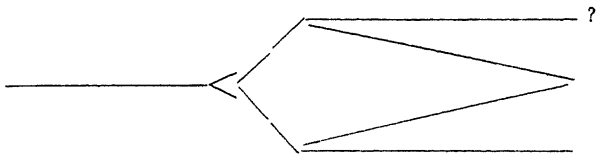
4) Несомненной разновидностью интонации восклицательной является также интонация звательная, отличительное свойство которой в том, что ударный поднятый слог сравнительно долго задерживается.

5) Новые черты мы наблюдаем в интонациях по существу утвердительных. Всякая утвердительная интонация свидетельствует о том душевном равновесии, спокойствии, которым отличается говорящий, и о том успокоительном воздействии, которое он хочет произвести на слушателя. Поэтому в противоположность вопросу, утверждение требует нисходящего интервала, как интервала успокаивающего, и в целом рисунок интонации утверждения противоположен и симметричен рисунку интонации вопроса. Здесь также наблюдается шесть вариантов.



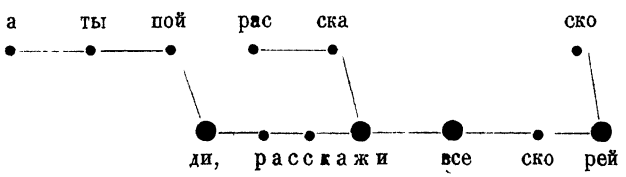
При этом, как и во всех прочих случаях, размер интервала отвечает силе утверждения, но, обычно, равен кварте.

Интонация утверждения особенно рельефна в ответе и, если у нас имеется рядом вопрос и ответ, то мелодический рисунок становится особенно интересным своей симметричностью, свидетельствующей о равновесии, которое устанавливается в душевном состоянии беседующих.



Главное движение в интонации утверждения подобно тому движению, которым мы пользуемся при физическом утверждении некоего предмета. Держа. его сперва в руках, мы, или с уровня рук, или предварительно слегка приподняв, сразу или постепенно опускаем его.

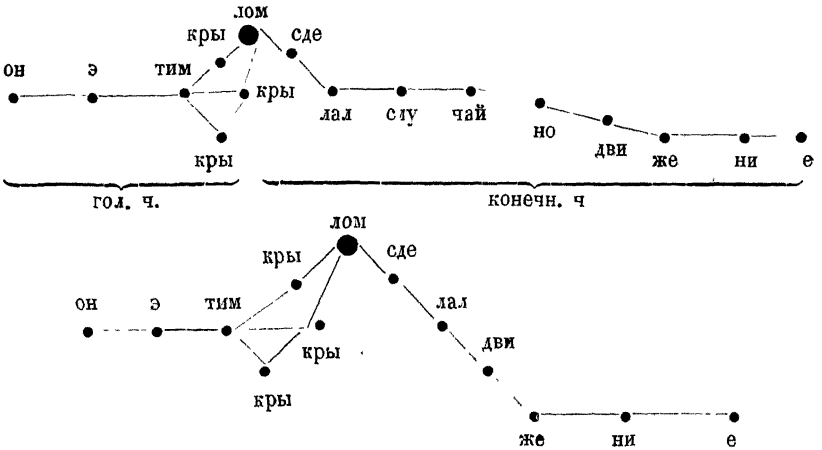
6) Интонация убеждения или поучения относится целиком к этой же категории и лишь интересным отличием является число ударных ниспадающих каденц: тон почти сразу падает, обычно, на кварту и остается чаще всего на этом уровне или же падает на каждом грамматическом ударении, возвращаясь на неударных к среднему тону;



Мы словно стремимся расположить нашу мысль на целом ряде точек опоры, усиленно вбиваемых, как сваи, во внимание слушателя.

7) Довольно своеобразный рисунок мелодии в интонации объяснительной. Вообще, он имеет тенденцию вниз, что и сказывается на конечной части, постепенно спускающейся приблизительно на кварту от среднего тона; логический же центр, как центр объяс-

нения, должен привлечь к себе maximum внимания слушателя, почему и поднимается выше среднего тона.



Другими словами, мы получаем схему, только распределением темпов отличающуюся от второй вопросительной схемы.

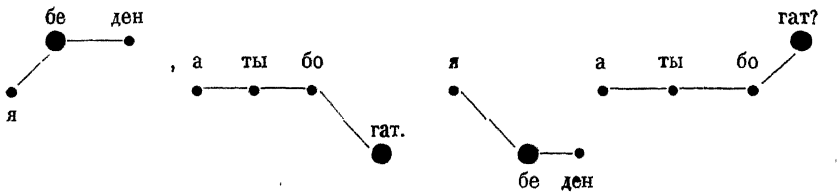
8, 9, 10, 11) Интонации просительные—к ним надо отнести также повелительные, приглашательные и увещевательные—бывают двух родов: либо типа восклицательных, либо типа утвердительных, когда повелительное наклонение модулирует вверх или вниз, и отличаются от них размерами интервалов, темпом или силой. Тип интонации предуказывается, несомненно, типом просьбы.

12) Совершенно особую позицию занимает интонация сопоставительная. Она имеет место в сочиненных слитных предложениях, в соподчиненных: условных, уступительных, времени, причины и цели—во всех тех случаях, когда говорящий имеет намерение отметить взаимную зависимость частей. Например.

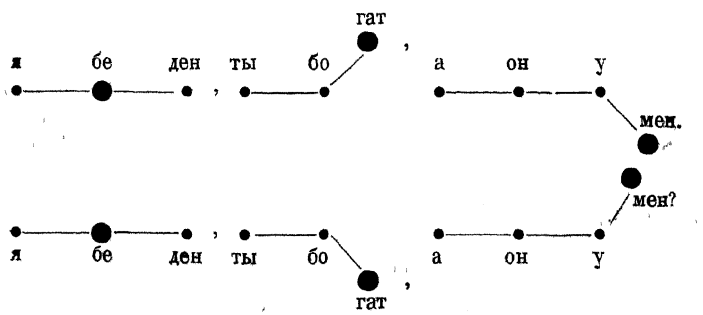
Светит, да не греет. Он сказал несколько слов и ушел. Если ты со мной согласен, так о чем же спорить. Хотя я и не согласен, однако не спорю. Когда ты придешь, меня уже не будет дома. Я этого не сделаю, потому что не считаю нужным. Я это сделаю с тем, чтобы тебя проучить. И т. д.

Во всех этих случаях говорящий стремится обратить внимание слушателя на устанавливаемую им зависимость частей, в каковых целях каждая из них должна произноситься на разных высотах,—

колебание их и явится раздражителем,—и притом на интервале простейшем, как наиболее легко усвояемом. Сопоставляемые части, таким образом, словно кладутся на чаши весов и балансируют. При этом, так как утвердительные предложения имеют тенденцию книзу, а вопросительные кверху, то в первых первый член строится выше, а второй ниже, и во вторых наоборот.

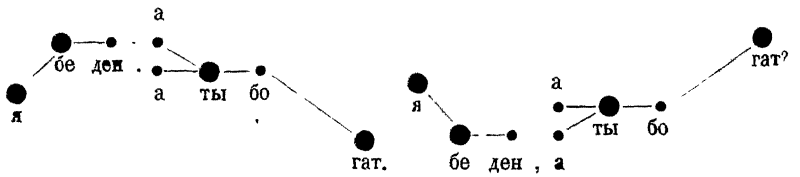


В сопоставлении надо различать два случая: когда несколько членов каждого предложения сопоставляются с таким же числом членов других предложений—сопоставления одночленные, двучленные, трехчленные, и т. д. и когда подобное сопоставление производится то или другое число раз—сопоставления двойные, тройные, четверные и т. д. Например: Сегодня с утра шел дождь, а завтра к вечеру будет солнце (двойное и трехчленное). Для выяснения рисунка интонации возьмем уже приведенный пример, но сделаем его из двойного тройным: я беден, ты богат, а он умен. При утвердительной форме последний член должен быть внизу, первый, ибо с него начинается интонация, уместнее всего поставить посредине, второй тогда естественно должен быть помещен наверху.



Теперь сделаем из этого же примера сопоставление двойное двучленное: я́ бѐден, а ты́ бога̀т. В данном случае все четыре,

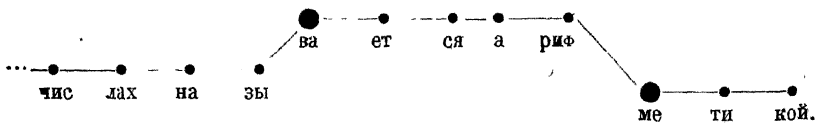
находящиеся под ударением, члена должны быть взаимно оттенены, что возможно только при следующем расположении интонационного рисунка



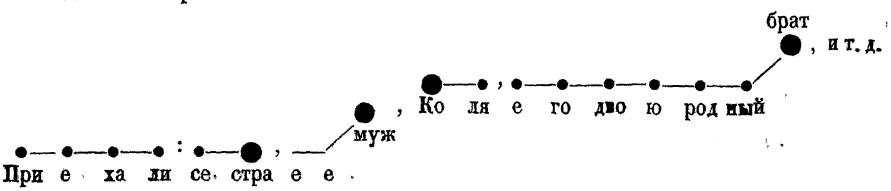
Здесь «я» сопоставлено с «беден», с «ты» и с «богат» и т. д.

13) Столь же индивидуальна интонация перерыва, являющаяся в то же время интонацией связи,—ибо перерыв предполагает дальнейшее течение мысли. Во-первых, так как здесь нет еще окончания мысли, а, следовательно, и музыкальной фразы, нельзя ждать полной каденции, а во-вторых, так как важно сохранить на время перерыва внимание слушателя в напряженном состоянии, то, естественно, интервал должен быть восходящим. Обычно, это терца большая или малая, причем модулирует не логически ударенный, а предшествующий перерыву грамматически ударяемый слог. Например:

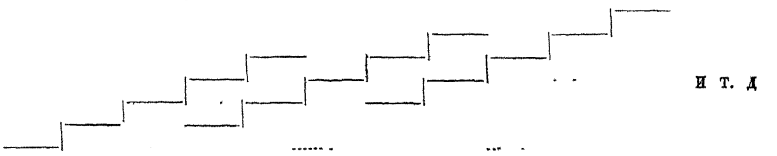
Наука о числах называется—арифметикой.



14) Интонация перечисления или повторения распространяется не только на случаи слитных предложений, но и на случаи повторения любой интонационной схемы. Смысл ее движения в том, что лишь колебание раздражения и при этом преимущественно с возрастанием числа колебаний является прогрессирующим раздражением, а так как важно зафиксировать во внимании слушателя каждый член, рисунок интонации ступенчатый, преимущественно с восходящим маршем.

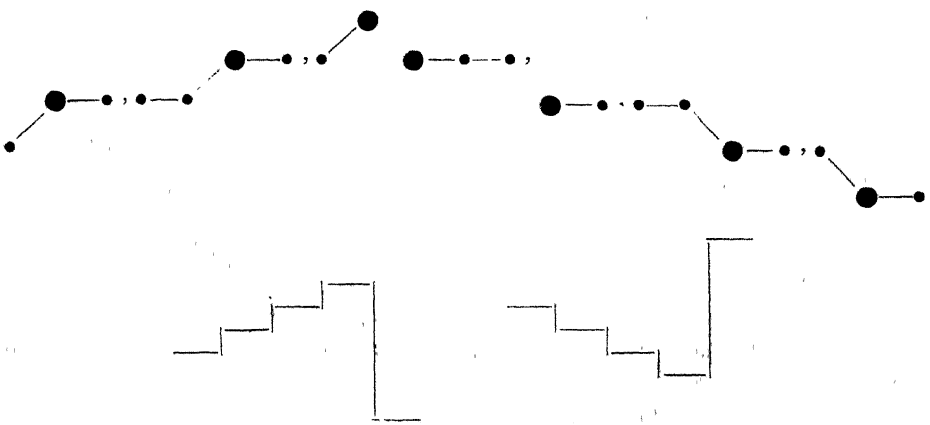


Само собой, модулируют только логические центры, если же повторяются второстепенные члены, то они все остаются на среднем тоне. При длинных периодах перечисления и ограниченности речевой техники (у Гоголя есть случаи 18-ти членов перечисления) приходится ломать лестницу на несколько маршей, которые, таким образом, становятся сами повторяемым элементом, а потому также располагаются ступенчато.



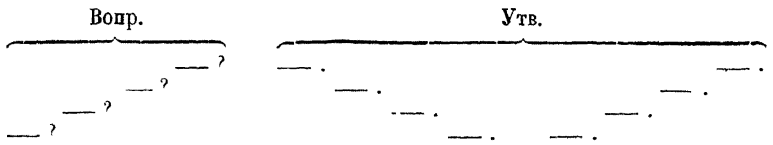
Во всех этих случаях, однако, при утвердительном смысле, последний член опускается приблизительно на кварту ниже среднего тона.

Иногда наблюдается иной рисунок: ступеньки строятся не вверх, а вниз; иногда же строится рисунок восходящий—нисходящий или, наоборот, нисходящий—восходящий—обычно применительно к утвердительной или вопросительной форме, однако нисходящие марши встречаются гораздо реже, ибо и эффект их слабее—нисходящий интервал по существу успокаивающий, а не возбуждающий, при нисходящем марше в вопросительных предложениях последний из членов подымается приблизительно на квинту выше среднего тона.

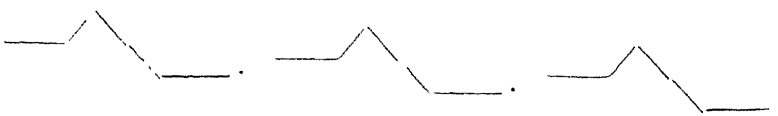


Если, следовательно, мы имеем ряд интонаций перерывов утверждений; вопросов и т. п., то интервалы соответственно под-

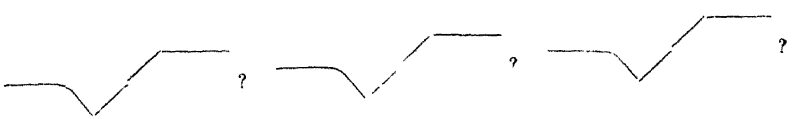
нимаются или опускаются—смотря по тому, восходящий или нисходящий марш мы строим. Например.



Важно только иметь в виду, что внутри себя каждая интонация от этого никоим образом не меняется, след. имеем, например, при вопросах:



или при утверждениях:



15) Интонации повествовательной, как самостоятельного вида, собственно нет. Повествование понимается, как изложение ряда обстоятельств в утвердительной форме возможно внеэмоционально, т.-е. с соблюдением лишь смысловой зависимости частей. Таким образом, повествовательная интонация,—явление суммарное и включает большинство приведенных выше схем. При этом, однако, утвердительная интонация доминирует, и относительно нисходящих каденц следует особенно точно соблюдать схему повторяемости. Есть, впрочем, еще одна очень существенная деталь. Так как все утвердительные предложения устремляются вниз, то общий рисунок получится однообразным и неравновесным; повидимому только в силу этого повествовательный речевой такт словно разбивается на два полутакта, и если логическое ударение на втором полутакте, то первый полутакт—будь то сказуемое, подлежащее или какой-либо иной член предложения—модулирует вверх; повидимому это может

быть объяснено только ритмически—равновесие 3-го рода, о чем подробно речь ниже. И мы получаем, например

Мой старый приятель приехал вчера в Петроград.



После подъема делается, обычно, цезура. Или:

Ранним утром я отправился на охоту.

Грамматически ударяемый слог получает при этом и силовой акцент, отчего получается некоторое подобие интонации сопоставления. Если логическое ударение стоит в начале такта, то подобной разбивки на полутакты не происходит.

16) В литературе предлагается еще интонация индифферентная Так как ей не дается при этом никакого описания, то, нужно думать, здесь имеется в виду или внеэмоциональная интонация, куда относится большинство изложенных схем, или, так называемая нормальная интонация, т.-е. средний тон, линия нуля.

Итак, из всех упоминаемых в литературе шестнадцати интонаций можно составить несколько основных групп, к которым и присоединить все соответствующие мелкие разновидности. В виду этого я и полагал бы целесообразным вести речь лишь о следующих главных схемах: вопросительная, восклицательная, утвердительная, пояснительная, сопоставления, перерыва или связи, перечисления или повторения, которые, в свою очередь, могут быть разбиты на восходящие и нисходящие, или на: восходящие, нисходящие, восходяще-нисходящие и нисходяще-восходящие — ／ ＼ ∧ ∨

ГЛАВА IV.

Вопрос о музыкальной природе речевой интонации настолько значителен, что ему следует уделить все необходимое внимание. И той теории, которую я изложил выше, необходимо противопоставить другие теории, в некоторых частях совпадающие, но, в прочем глубоко им противоречащие.

Первое место среди них занимает теория крупного немецкого ученого Фр. Сарана (Fr. Saran. Deutsche Verslehre. Handbuch d.

Deutschen Unterrichts. III. 3. München. 1907). К сожалению, речевая интонация не является основой его научных исследований, и он к ней подходит постольку, поскольку она рознится от интонации стихотворной, вопрос о которой, быть может, еще сложнее и во всяком случае еще менее изучен.

Не отрицая за прозаической речью известных форм, вполне определенных и обусловленных целями речи, Саран утверждает, что эти формы, однако, никоим образом не следует отождествлять с формами стихотворной речи. Последняя имеет мелодию (μελωδία), в то время как первая—только мелос (μέλος). «Мелодическому ряду тонов поэзии отвечает только мелос прозы, благозвучно-безразличное звучание речи. А ритм? Обычно говорят — тоже своего рода ритм. Грамматики и фонетики охотно говорят о ритме простой прозы, о ритме предложений, о ритмическом расчленении предложений. Однако, это неверно. Проза может быть и очень ритмичной и легко окрашена ритмически, но, обычно, она совсем не ритмична. И когда говорят о ритме прозы, то разумеют, обычно, любой порядок в речи, в тоне и в движении. Но речь может быть и именно аритмичной, например — речь человека чрезмерно возбужденного, удивленного и заики. Что же именно отвечает поэтическому ритму в обыкновенной прозе? Акцент. Он-то и лежит в основе речевой звуковой формы. Как в поэзии и в музыке нет мелодии без ритма, так и в прозе—без акцента мелоса. В состав звуковой формы простой прозы входят: акцент, мелическая последовательность тонов и речевая звучность (Sprachklang). А затем, конечно, темп. Акцент—это расчленение речи. Он состоит из. 1) некоторого абсолютного и относительного силового различия речевых элементов (слогов, а подчас и звуков), 2) некоторого абсолютного и относительного долготного различия таковых и 3) известного их соединения. Но что такое Sprachmelos—речевой мелос? Он основывается на звучании гласных и звонких согласных, преимущественно на слогозвуках — Das Sprachmelos beruht auf den Stimmtönen der Vokale und stimmhaften Konsonanten, in erster Linie auf denen der Silbenkonsonanten. Мелос естественно образуется из тонов, поскольку они действуют как последовательность тонов, т.-е. чисто тонально. Высокие и низкие тона в совокупности, как таковые, производят свое музыкальное действие, как движение сверху вниз и обратно, так и абсолютные интервалы четверти, полу-и целые тона. Но кроме

этого чисто реального действия, ряд голосовых звуков имеет еще и другие. Одни интервалы «продолжают», другие—«заключают»; противопоставления «высоко и низко» могут содействовать отягощению или облегчению тона. Однако, звуки голоса (Stimmtöne) являются мелическими факторами, лишь действием чисто тональным. Чисто тональное соотношение, вытекающее из последовательности голосовых звуков является одной из составных частей мелоса. Однако, одним чисто тональным соотношением вопрос не исчерпывается. Если понимать голосовые звуки без прочих признаков отличия только как последовательные модуляции высоты звука, то тональные соотношения окажутся явлением хотя и весьма разнообразным, однако, весьма случайным и непостоянным. Каждый тон вступал бы, вообще говоря, в связь только с своим непосредственным соседом. А соотношения тонов через головы промежуточных устанавливались бы реже и только случайно. Между тем, мелосу свойственны как раз, хоть и очень разнообразные, хитро сплетенные, однако, вполне упорядоченные соотношения между отдельными, хотя и далеко отстоящими друг от друга тонами. Голосовые звуки сонант ударных слогов, далеко отстоящих, вступают в соотношение, например, для определения противоположения. Таким образом, мелос речи является комплексом акцентуального расчленения тональных соотношений голосовых звуков. Я подчеркиваю, что понятие мелоса должно быть исключено из того, что составляет сущность акцента. Сила, долгота, соединение и порядок, как таковые, не входят в понятие мелоса. Мелос и акцент я определяю, как две, хотя лишь в абстракции, различные составные части речи. Мелос, по моему, это только последовательность тонов с определенными, чисто мелодическими качествами. Я отвергаю то употребление слова мелос, которое толкует его, как акцентуальное расчленение плюс расчлененную последовательность тонов. Такое же различие я вижу в слове мелодия. Что в мелосе все сводится только к соотношениям тонов, а не к абсолютной высоте их, ясно из того, что, например, мелос любого предложения может быть исполнен в дисканте или басе без всяких изменений его. То, что здесь меняется и что относится к мелосу—это тесситура, которая принадлежит к составу понятия звучания речи.

Звучание речи состоит из нескольких элементов: из тесситуры речи (высокая, средняя, низкая), объема голоса (пол-

ный, шопот и промежуточные ступени) и тембра; и далее—характера звука.

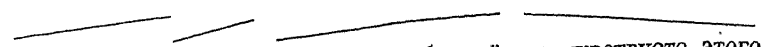
Такова, в общем, теория Сарана. Как видно, он, во-первых, оценивает музыку прозаической речи лишь в отношении к стихотворной, однако, последнюю он почти отождествляет с музыкой, таким образом, можно понимать производимую им оценку речевой музыки сравнительно с музыкой, как таковой. Затем, дело, конечно, не в терминах, хотя и последние должны вводиться с особой осторожностью во избежание последующих разноречий, и можно даже допустить, что та особенность речевой музыки, которую мы видели выше, требует специального наименования, и что данный термин наиболее удачен. Но суть в том, что Саран, справедливо выделяя из понятия мелоса все те явления, которые он соединяет в понятие акцента, лишает музыку прозы—явление более организованное, чем разговорная речь — тех многих свойств, которые ей безусловно присущи. О ритме речь будет ниже; здесь же необходимо отметить, что, подмечая соотношение акцентируемых слогов через головы соседних, Саран не указывает на характер этого соотношения, между тем как оно относится к модальным, т.-е. это не что иное, как соотношение тональностей речевых тактов, о чем речь была выше. То же, что у Сарана называется тональной связью, есть не что иное, как случайный подбор высот. У Сарана, кроме того, есть намек на значения того или другого звукоряда — одни «продолжают», другие — «заключают», третьи — «противополагают», но этот вопрос, к сожалению, во-первых, не развит в ширину, а во-вторых, если бы Саран проследил характер той или иной интонации и установил закономерность их, он бы, вероятно, отказался от многих своих положений. Приходится также пожалеть о том, что Саран не обратил внимания на явление, названное выше фонетической мелодией.

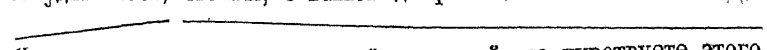
Есть теории, исходящие из совершенно неверных точек зрения. Сюда относятся, главным образом, две: теория синтаксическая и акцентуальная. Первая из них имеет последователей на Западе, но особенности синтаксиса именно русского языка заставляют обратиться к русским теоретикам. В своем «Синтаксисе в научном освещении» Пешковский, правда, не излагает теории интонации особо, но систематически говорит о ней в каждой из глав, и в результате получается довольно ясное представление об общем его взгляде.

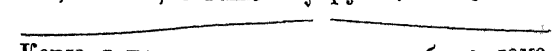
Во-первых, Пешковский разделяет понятия: интонация и ритм, что, несомненно, глубоко ошибочно; далее он устанавливает за тем и за другим их подчас формальное значение. В главе об обособленных второстепенных членах он утверждает закономерную связь повышений и ударений с дроблением периодов на отдельные предложения. Выражается она в следующем.

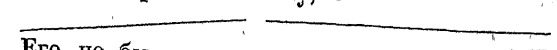
1) Всякое сочетание предложений, соединенных союзами, если только оно составляет одно сложное предложение и, если не имеет вопросительного смысла, заканчивается понижением голоса; 2) понижение это охватывает последнее предложение — при чрезмерном скоплении предложений оно может, по чисто физиологическим причинам, начаться и раньше. Вообще, интонация сложного предложения на самом деле гораздо сложнее, чем в нашей схеме, и подлежит, конечно, дальнейшему изучению. Но мы уверены, что это последнее не поколеблет, а только осложнит наши выводы; 3) перед понижением всегда столько повышений, сколько предложений и 4) если какое-нибудь предложение попадает в середину другого, то число повышений увеличивается на 1, так как перед этим вставным предложением получается добавочное повышение... Повышения голоса в сложном предложении связаны с грамматическим дроблением его, именно с границами предложений, и связаны по очень простому закону: сколько границ, столько повышений. Ударения также связаны с дроблением на предложения: в каждом из разнообразных сочетаний столько сильных ударений, сколько предложений.

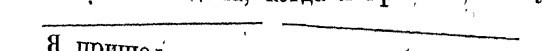
Примеры Пешковского:











Его не было дома, а я пришел к нему.

Когда я пришел к нему, мне сказали, что его нет дома.

Когда я пришел к нему, мне сказали, что он просил, чтобы я подождал.

И т. д.

Обособленным второстепенным членом называется второстепенный член, уподобившийся, вместе с другими зависящими от него второстепенными членами, в отношении интонации и ритма, отдельному придаточному предложению. 1) Если обособленный член — одно слово, то повышений голоса не происходит, но оно окружается паузами; 2) если обособленная группа попадает на начало предложения, то ударения и повышения, предшествующие им,— отпадают, напр.· придя домой, я встретил...; 3) если—на конец,— то имеет место не повышение, а понижение, напр.: я увидел человека, бывшего у меня ранее; 4) если обособленная группа отделена от начала предложения только частичным словом, обычно—союзом, то предшествующее ей повышение и ударение отпадают, так как на частичном слове ни того, ни другого не делается, напр.. согласитесь, что, не зная дороги, я мог попасть... или все так, но, с вашей добротой, вы должны...

Обособление может быть результатом: 1) перестановки слов по сравнению с их «излюбленным» местом, 2) объема предложения, т.-е. количества слов, с увеличением которого увеличиваются шансы на обособление, 3) влияния соседних обособленных групп.

Далее Пешковский подробнейшим образом останавливается на обстоятельствах, особенно, на определении и на случаях их обособления. Основным условием обособления, вообще, является слабость синтаксической связи с окружающими членами.

Определение прилагательное обособляется в следующих случаях:

1) если стоит после определяемого слова и имеет к тому же при себе другие второстепенные члены,

2) если перед определяемым словом стоит уже определение прилагательное, то два или несколько определений, следующие за определяемым словом, обособляются,

3) во избежание слияния его с глаголом в вещественное сказуемое сочетание,

4) если стоит в начале предложения и относится к нему в целом,

5) если стоит впереди определяемого слова, но отделено от него другими членами предложения,

6) если относится к личному местоимению и не сливается с глаголом в вещественное сказуемое сочетание, напр.: а он, мятежный, просит бури...

Определение существительное обособляется еще чаще. Что же касается обстоятельств-не причастий, то они обособляются

1) если имеют при себе другие члены,

2) если их несколько, хотя они и были одиноки.

Наконец, Пешковский очень подробно останавливается на интонации, определяемой качеством союза при сочинении или соподчинении предложений:

1) подчинительные союзы сопровождаются повышением голоса на границе соединяемых предложений,

2) сочинительные противительные союзы—тоже,

3) » соединительные » — сопровождаются однотонной интонацией,

4) сочинительные разделительные союзы—то повышением, то понижением.

Вот в главном теория Пешковского. Правда, он оговаривается, что, быть может, на самом деле вопрос об интонации сложнее, чем это у него охарактеризовано, и что во всяком случае ею управляют логико-психологические законы. Однако, теория страдает неправильностью основной посылки. Несомненно, синтаксическая и стилистическая структура фразы вытекает из логико-психологических оснований, как, несомненно, и интонация вытекает из них же, однако между этими явлениями, занимающими одинаково положение следствий, нет причинной и следственной связи. интонация вытекает из логико-психологических оснований, но не из синтаксических. Затем: даже если бы здесь была такая связь, то ее можно было бы искать в духе того и другого, но никоим образом не в чисто формальных основаниях. У Пешковского же наблюдается стремление установить ряд формальных интонационных законов. В-третьих, условия развития нашего так называемого литературного языка таковы, что оно шло обособленно от разговорного языка, культура которого была в невероятно долгом пренебрежении. Язык письмен-

ный и устный—языки глубоко разные в настоящее время, и перед нами громадная работа сблизить эти два языка; необходимо мертвый письменный язык оживить животворящей водой живого слова, и в результате этого, несомненно, изменятся стилистика и синтаксис письменного языка, и ритмико-мелодические требования интонации создадут свой новый синтаксис, но не наоборот.

В-четвертых, наконец, буквально все положения Пешковского допускают положения обратные не только потому, что в их основе должны лежать смысловые и эмоциональные причины и все дело в трактовке той или другой фразы, но и с точки зрения самого же Пешковского.

У Пешковского много единомышленников, впрочем, обладающих в этом отношении несравненно меньшей эрудицией, среди преподавателей так назыв. выразительнаго чтения. И Коровяков, и Эрастов, и Чернышев, и Волконский говорят об интонации как средстве к разграничению частей периодов и пытаются установить особые интонации для вводных слов и предложений и пр.

К теории синтаксической должны быть отнесены также суждения об интонации, как воспроизводительнице знаков препинания. Последнюю точку зрения разделяют очень многие и особенно преподаватели выразительного чтения, лица только что упомянутые: Острогорский, Сентюрина и мн. др. Не говоря о случайности появления большинства из знаков, средний вполне культурный обыватель, обычно, слабо владеет их расстановкой, разные авторы пользуются ими весьма различно и в различных объемах, и, наконец, появлением их мы обязаны преимущественно наборщикам и корректорам в типографиях. Знаки препинания представляют собою явление очень сложное (об этом речь ниже), являются скудным изобразительным средством логико-психологической и синтаксической зависимости, и рассматривать интонацию, как вытекающее из них следствие, противоречит естеству. Вопрос это сложный, приводит нас к вопросу о невмах, кантилляции, крюках, к истории нотописания, и решать его с плеча по меньшей мере неосмотрительно. Можно сказать, однако, что иногда знаки препинания могут служить некоторым намеком на интонацию, намеком, далеко не общеобязательным и вовсе не имеющим определенной формы воплощения.

Другая теория интонации—акцентуальная. Родоначальником ее, пожалуй, можно считать еще Цицерона, понимавшего интонацию

как развитие ударения—акцента. Близость модуляций высот к модуляциям силовым—ударению в чистом смысле—дало основание к наименованию и их также ударениями. Отсюда две категории ударений—музыкальные и динамические. В одних языках они сосуществуют, в других господствует то или другое, друг друга заменяя. Но из этого обстоятельства еще не следует вовсе, что число колебаний в секунду и амплитуда колебаний—явления тождественные. И если у термина акцент—accentus, accent—есть своя многовековая история, то русский термин «ударение», несомненно, обозначает явление динамическое, и, наконец, можно надеяться, что полная дифференциация понятий—дело недалекого будущего.

В настоящее время различается несколько категорий и степеней ударений, и есть попытка установить повышения, сопровождающие определенные категории ударений. Городенский, например, утверждает, что:

1) слова односложные произносятся на высоте среднего тона,

2) слова двухсложные, трехсложные и многосложные, когда они начинаются ударяемым слогом, выдерживаются также на высоте среднего тона, и

3) все остальные слова распадаются на две части: группа слогов до слога ударяемого представляет монотонное следование тонов, звучащих ниже среднего тона в пределах квинты; все же последующие слога вместе с ударяемым выдерживаются на высоте среднего тона.

Объяснение этому он находит в том, что слово должно представлять собою законченное в тональном отношении целое, а так как средний тон является и основным, т.-е. тоникой, то им и должно заканчиваться слово—требуемая форма каденцы.

Меркель признает, что ударный слог не должен непременно повышаться, но вместе с тем, устанавливая для логического ударения повышения от секунды до квинты, говорит, что при патетическом и эмфатическом ударениях—интервалы богаче и разнообразнее. Того мнения, что в русском языке ударение сопровождается повышением тона, держатся многие русские ученые, как, например, Богородицкий и др.

Но эти теоретики, утверждающие связь между ударением динамическим и музыкальным, все же признают за обоими явлениями равное значение. Иначе думают другие, когда уделяют модуляциям высот служебную роль.

К последним относится Пирсон. Он говорит так:

Написанная фраза это тело, которому чтец должен дать душу; эта душа—метр. Метрика может существовать вне слова, но не обратно.

Слога, заключенные между двумя следующими друг за другом цезурами, образуют естественный сегмент фразы. Центральным пунктом каждого сегмента является главное ударение—accent général—, которое сопутствуется бóльшим или меньшим числом частных ударений сильных и полусильных.

В периодах о четырех или пяти акцентах (ударениях) голос должен был бы найти четыре или пять силовых оттенков для обозначения каждого из них—ибо метрическая ценность каждого слога должна быть эквивалентной ценности значения его относительно главной идеи. Поэтому определенно на протяжении всего периода лишь главное ударение, прочие же могут быть устанавливаемы только благодаря участию мелодического фактора. Ударение тем выше, чем оно важнее во фразе.

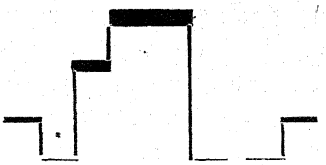
Таким образом, акцентуальная теория низводит модуляции высот на степень служебного в отношении ударения фактора. Итак, как в идее, а быть может и на практике, мы можем себе представить голос настолько развитой, что ему не будет трудно давать четыре-пять разных силовых оттенка, то в пределе игра высот окажется ненужной, и мы получим динамически изощренную монотонную интонацию. В теории Пирсона очень много чрезвычайно остроумного, но, к сожалению, она основана не на изучении явлений живого языка, что неизбежно и приводит ее к абсурдным выводам.

Чтобы исчерпать вопрос об интонации, надо упомянуть еще целый ряд теорий происхождения вокальной музыки, песни. Здесь в первую очередь теория Бюхера, трактующая мелодию, как пропетый ритм, теория Гроссе, также держащаяся по существу ритмической точки зрения, и др.; все они имеют некоторое касательство и к интонации, впрочем, достаточно отдаленное.

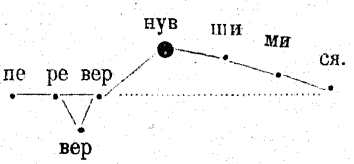
Огромный интерес представляют собою, к сожалению, очень немногочисленные попытки нотных транскрипций русской речевой интонации—записи иностранной интонации мы здесь касаться не будем. Большинство их сделано, хотя и при содействии музыкантов, но на слух, с теми явными погрешностями, которые вытекают из нашей пятистрочной нотной системы; порою делаются попытки

ввести дополнительные значки, указывающие на необходимое отклонение звука вверх или вниз от занимаемого в системе места; столь же условно следует понимать указанную продолжительность нотных знаков: это величины исключительно приблизительные. Мы воспроизведем записи Богородицкого, Усова и Городенского. Двое первых ученых, как экспериментальные фонетики, старались возможно точно записать слышимое, почему критике можно подвергнуть только правильность постановки эксперимента. Третий—создавал схемы теоретически, будучи убежден или убеждая себя, что эмпирически это так и есть.

У Богородицкого мы находим, во-первых, такую схему изменений высот и сил,—по его мнению, совпадающих:



Не соглашаясь с ним в основном и оценивая данную схему только в отношении модуляции высот, мы должны сказать, что это слово, произносимое вне всяких эмоций, может звучать либо утвердительно, либо вопросительно, либо пояснительно и т. д. Возьмем последнее, наиболее к схеме Богородицкого близкое:



Далее примеры произнесения отдельных слов (см. нотное приложение): го́да, годовой, года̀, по́лгода, хо́лода, купить, покупать, патока, потака̀ть. Нет никакого сомнения в точности записи этих слов, но нужно заметить, что данное произнесение есть одно из очень многочисленных для того же Богородицкого, и что поэтому, ни модуляции по слогам, ни внутри слогов не являются ни единственно возможными, ни в каком бы то ни было смысле правильными.

Иначе дело обстоит с попыткой Богородицкого дать запись интонаций целых предложений, а затем и связного отрывка.

Выводы Богородицкого таковы:

Начало в нераспространенных предложениях произносится значительно выше конца. В повествовательных предложениях тон держится приблизительно на одном среднем уровне, понижаясь в самом конце предложения. В предложении вопросительном место наибольшего повышения голоса определяется тем словом, на котором сосредоточена сила вопроса; ответные же предложения по движению тона подходят вообще к повествовательным. Предложения восклицательные представляют большое разнообразие в повышении и понижении тона в зависимости от места логического ударения.

Выводы эти слишком общи для того, чтобы можно было входить в серьезную оценку. Тем не менее в них есть и ошибки: так, ответные предложения подходят не к повествовательным, а имеют интонацию утверждения—или они по существу таковы, ибо ответ может быть и восклицанием, и вопросом.

Что же касается примеров, то в группе нераспространенных предложений совершенно неправильно произнесено предложение «лошадь—животное», ибо здесь не соблюдены ни одна из возможных схем—утвердительная, пояснительная, повествовательная; остальные звучат правильно, но нужно вообще заметить по этим примерам, что у Богородицкого есть индивидуальная манера понижать концы слов и предложений. Что же касается передачи Богородицким связного текста, то ни заглавие, ни самый текст не звучат правильно.

Приведем теперь запись Усова.

g	ó	d	a	bá	ba	bú	du	na du	bú
	171		228	119	200	138	175	153	157
113	165	188	196	168	223			155	159
123	167	175	192					130	146
	150		180						
	160		194						

pú	tu	gru	bỳ	ka	tá	šỳ	ty	rú	ki
185	227	163	191	152	146	180	146	164	150
188	215			150	131				

pa	ká	ta	on	vós	vezʲ	ót
167	179	133	152	168	163	156

on	vezʲ	ót	vós
167	155	178	155

Усов замечает, что недостаток материала не позволяет установить свойственную ему, повидимому, тенденцию повышать концы слов, произносимых отдельно, и понижать концы фраз и серий слов.

Что же касается Городенского, то на нем мы остановимся несколько подробнее. Его правила произнесения отдельных слов приведены выше. Они применяются затем у него всюду и систематически вводят его в заблуждение. Основная его ошибка в том, что для произнесения отдельных слов, а затем и нераспространенных предложений он дает какие-то правила вне живой разговорной, реальной речи. Городенский исходит из музыкальных положений, а не стремится установить те из них, которые действительно наблюдаются в живой речи. Идеальные же схемы никакого значения не имеют. Затем, неправильно исследование интонации в применении к отдельным словам, нераспространенным и др. предложениям. Кроме того, что я назвал фонетической мелодией, существует только речевая психологическая интонация, не зависящая от того, произносится ли слог, слово, нераспространенное предложение или сложнейший период.

Однако, Городенский первый в России обратил внимание на «основные тоновые модуляции речи», посвятил этому вопросу специальную брошюру, кстати сказать давно ставшую библиографической редкостью, и, очевидно, имевшую очень небольшой тираж (издана в Тифлисе в 1889 г.; печатана в типогр. Канцелярии Главнонач-гр.-ч. на Кавказе, Л.-Мелик. ул., д. каз.), почему, несмотря на явные ошибки, и очень интересно ознакомиться с его выводами подробно.

1. Всякое предложение, говорит он, в звуковом отношении должно представлять тонически упорядоченный ряд звуков различной высоты, должно выражать собою то, что в музыкальном искусстве носит название мелодии.

2. Предложения, выражающие собою вполне законченную мысль заключаются формою полного каданса; при этом

3. Переход в тонику всегда совпадает с ударяемым слогом последнего слова; каданс начинается с неударяемого слога, предшествующего ударяемому слогу последнего слова.

4. У предлогов и союзов самостоятельное тоновое значение отсутствует.

5. Придаточное предложение есть не что иное, как развитие какой-либо части главного, а потому и в отношении тонации оно должно претерпевать те же звуковые изменения.

6. Предложения, требующие дальнейшего развития, не имеют полного каданса.

7. Логическое ударение на том или другом слове предложения отмечается перемещением каданса с конца предложения на логически ударяемое слово с соблюдением следующего правила: начальная часть предложения до ударяемого слога того слова, на которое упадает логическое ударение, остается без изменения, ударяемый слог тонируется средним тоном, вся же остальная часть предложения выдерживается на нижней его квинте.

8. При антитезе есть два случая. Первый—когда второе предложение тонируется по известным нам правилам, допуская, однако, два способа: первый—выражающий некоторую напряженность, и второй—спокойное настроение (sol—do, и do—do); в первом же предложении ударяемый слог того слова, на которое падает логическое ударение, не выдерживается на среднем тоне, а повышается на целый тон от него, затем остальная часть предложения опускается на квинту от этого тона, или, говоря иначе, на кварту от среднего. В связи с этим и последующее предложение начинается квартою ниже среднего тона, которая легко переходит в средний тон.

Второй—когда первое предложение начинается нижнею квартою от среднего тона, которая на первом логически ударяемом слоге переходит в средний тон; последний же в свою очередь упадает в нижнюю кварту, составляя с ней каденсирующую форму. Второе предложение, начинаясь опять-таки нижней квартой, на первом грамматически ударяемом слоге поднимается на средний тон, который на втором логически ударяемом слоге переходит в нижнюю кварту.

Весьма часто тонируются так предыдущие предложения, которые входят в состав сочиненных предложений, не заключающих в себе антитезы.

9. Прототипом как восклицательных, так и повелительных предложений служат звательные слова, характеризующиеся следующей тонацией: начальная часть слова до слога ударяемого тонируется без всяких уклонений от нормального произношения отдельных слов;

ударяемый слог произносится на высоте среднего тона, остальная же часть слова выдерживается на нижней октаве среднего тона. Исключение представляют слова, оканчивающиеся ударяемым слогом; в них падения на октаву не слышится, и произношение их отличается от обыкновенного лишь усилением звука.

10. В вопросительных предложениях начальная часть предложения до ударяемого слога того слова, на которое падает сила вопроса, подчиняется правилам нормальной тонации; ударяемый слог повышается на квинту от среднего тона, вся же остальная часть предложения выдерживается на среднем тоне.

11. Ответы на предлагаемые вопросы тонируются, приноравливаясь к тонации вопрошающего.

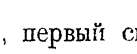
В ряду приведенных положений Городенского, никак нельзя согласиться с положениями: 3, 4, 7, 8, 9, 10, не согласующимися с действительностью и психо-физиологически не обоснованными. В целом же у Городенского очень много примечательного, особенно его вдумчивое отношение к различным моментам интонации.

ГЛАВА V.

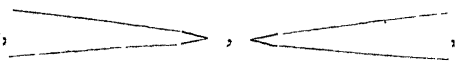
С физической точки зрения сила звука определяется как величина пропорциональная величине амплитуды колебания и выражается формулой $f = a^2 s^2$, где f — сила звука, a — амплитуда и s — число колебаний. Таким образом, сила звука зависит в той же мере от амплитуды, в какой и от высоты. Отсюда та почти неразрывная связь между этими двумя элементами, которая наблюдается и в так называемом ударении и в общих выразительных способностях звука, когда, например, сильная активная эмоция требует не только усиления, но и повышения звука.

Физиологически сила звука возрастает в зависимости от возрастания давления столба выдыхаемого воздуха на голосовую щель; а давление, в свою очередь, увеличивается в зависимости от работы дыхательных мышц; кстати, при проходе через голосовую щель столба воздуха большого давления происходит невольное натяжение связок, отчего звук пассивно повышается—явление, которое всячески стараются ликвидировать при культивировании техники фонации. Давление—h, как мы видели, колеблется от 2-х до 945 м/м.

и для среднего тона равно приблизительно 160 м/м., ниже некоторого определенного давления факта фонации уже не наблюдается.

В силовых модуляциях следует также различать интервалы, диапазон, тесситуру, интервалы также могут различаться в отношениях величины и направления. Связь этих элементов с миром душевных состояний и движений несомненна и определяется соотношением их силы и активности с работой дыхательных мышц, а именно с усилением активного и ослаблением пассивного состояния организма звук голоса усиливается и обратно, отсюда то же значение усиления и ослабления, какое имеют повышение и понижение тона и т. д. Под силовым интервалом следует разуметь, при условии равной высоты—отношение квадратов амплитуд колебания двух рядом стоящих звуков; отношение большее единицы отвечает интервалу нисходящему, т.-е. ослаблению последующего звука, меньшее единицы—интервалу восходящему, или усилению последующего звука. Случай, когда два интервала 1-й—восходящий, а 2-й—нисходящий, имеют общий средний член, является не чем иным, как динамическим ударением, и может быть изображен так или  или  , первый способ наиболее правилен, ибо второй может вводить в заблуждение относительно повышения ударяемого слога, а третий—слишком сложен. Определение ударения через интервал тем целесообразнее, что подчеркивает относительность понятия ударения, т.-е. отсутствие определенных, абсолютных силовых модуляций для различных ударений.

Восходя к чувственным выкрикам наших предков, необходимо указать, что болевые крики, помимо большего числа колебаний, выражались и большей амплитудой, и что звук, которым животный мир стал пользоваться для выражения состояния довольства и уравновешенности, стал не только ниже, но и слабее. И как постепенно установился средний тон, так, несомненно, установилась и средняя сила, способная колебаться у разных индивидуальностей и под влиянием различных эмоциональных состояний. Здесь, вообще, наблюдается полная аналогия с модуляциями высот, причем усиления соответствуют повышению тона и обратно. К сожалению, однако, вопрос о гамме сил разработан значительно слабее вопроса высот и длительности, и в нашем распоряжении нет других цифр,

кроме тех, которые приведены выше. И действительно, насколько просто определить средний и любой тон на слух или же при помощи любого инструмента, а длительность по часовым стрелкам или метрономам, настолько же трудно определить силовые модуляции, ибо для этого требуются специальные приборы и специальные лаборатории. Поэтому-то для определения числа колебаний мы имеем нотную систему, правда, ограничивающую нас отстоянием в полтона, но все же дающую нам большой простор квалификации высот тона, все же очень разработанную, а для определения длительности звучания имеем систему нотных знаков, знаков пауз и метрономические цифровые обозначения, не говоря уже о целом ряде дополнительных относительных указаний, как andante, allegro и т. д.,—здесь же у нас имеются только относительные указания. p, f, pp, ff, ppp, fff, >,  , , crescendo и diminuendo, и никаких абсолютных знаков. Впрочем, и чувствительность наша в этом направлении развита гораздо слабее; и если мы сознательно воспринимаем октавы три звуков, то градации силовые воспринимаются на значительно меньшем диапазоне—не более 3-х или 4-х степеней и то относительных. Надо надеяться, что завоевания в этом направлении предстоят в недалеком будущем.

Силовые модуляции, точно так же, как и модуляции высот, обычно происходят постепенно, и редко удается уловить звук постоянной силы или чистый силовой интервал, впрочем, и музыка в этом отношении не так строга, как в отношении модуляций высот, и систематически пользуется скользящими силовыми эффектами.

Но при всей неразработанности вопроса о силовых модуляциях, есть один момент, разработанный достаточно подробно, хотя и не выходящий за пределы относительности—это вопрос об ударении. Русский термин «ударение» отвечает иностранному accentus, accent, хотя и не вполне его покрывает. Латинское accentus, в свою очередь, отвечает греческому προσοδία, что значит тональная высота, т.-е. тон высокий или низкий, иногда движение тона на протяжении одного слога; греческая теория акцента понимала три явления: 1) различную высоту слогов, 2) каданс—Tonnfall, некоторых слогов и 3) повышение и господство одного слога в слове. Есть и такое определение акцента: модификация голоса, благодаря которой в речи и в пении некоторые тона выделяются и благо-

даря чему в речи получаются различные оттенки. Скоппа в 1816 году определял грамматический акцент как un appui, un coup, un esprit, доминирующий над одним из слогов каждого слова. Это явление не сообщает ему повышения, это только esprit d'énérgie. Модуляции высот не имеют с ним ничего общего. Саран определяет акцент следующим образом. он состоит из: 1) некоторого абсолютного и относительного силового различия речевых элементов—слогов, а подчас и звуков, 2) некоторого абсолютного и относительного долготного их различия и 3) известного соединения того и другого. Словом, если проследить историю этого понятия, то окажется, что элементы силы, высоты и долготы в нем комбинируются у разных теоретиков различно, но почти никогда не раздельно. Повидимому, здесь дело не только в истории этого понятия, но и в особенностях иностранных языков, представителям которых принадлежат указанные определения. Вероятно, под влиянием иностранной науки сложилось и русское определение понятия. Но, по счастливой ли случайности или по причинам более глубоким, русский термин «ударение» филологически, независимо от его применения к фонетике, обозначает модуляцию силовую: удар, ударять, ударение. И в фонетике русской мы наблюдаем по этому вопросу разногласие: одни ученые утверждают, что русское ударение соединяет модуляцию высоты, силы и длительности, другие видят соединение хотя бы двух элементов, но за последнее время, особенно с прогрессом экспериментальной фонетики, все более и более упрочивается мнение, что русское ударение—явление исключительно силовое. Тем не менее за термином сохраняется значительно более широкое содержание, и потому различают ударение музыкальное и и силовое. Музыкальное называют также тональным, хроматическим, мелодическим, силовое—динамическим, экспираторным, эмфатическим. Сохранение за термином более широкого толкования объясняется, главным образом, тем, что в различных языках преобладают, словно друг с другом конкурируют, то тот, то другой из элементов, и силовому ударению русского языка, а также польского, чешского, болгарского, немецкого и др., отвечает музыкальное ударение сербско-хорватского, словинского, китайского и др. С установившимися понятиями трудно бороться, тем не менее я настаивал бы на том, чтобы за термином «ударение» сохранялось только силовое содержание и чтобы языки с музыкальным ударением считались

языками без ударения, но с музыкальным акцентом. Утверждению за русским ударением силового и музыкального эффектов способствует то обстоятельство, что все тональные модуляции происходят именно на ударных слогах—хотя это положение не имеет обратной силы; и не все ударения сопровождаются тональными модуляциями; во всяком же случае, в зависимости от обстоятельств, одно и то же слово может быть произнесено с повышением, понижением и без изменения высоты ударного слога: все дело в том, произносим ли мы его утвердительно, перечислительно, повествовательно и т. д. Несомненно, ударный слог, особенно главного в предложении слова, является тем кульминационным пунктом, на котором сосредоточивается все внимание как произносителя, так и слушателя, чего добиваются помощью всех имеющихся в распоряжении средств, однако при одном непременном и первичном условии—что это слог ударный, т.-е. предварительно отмеченный положительной силовой модуляцией. По способу взятия ударения разделяются на piqué—staccato и lié—legato. Заметим, кстати, что Саран предлагает термин «ударение» заменить термином «тяжесть»—не ударенный слог, а тяжелый. Силовая модуляция может производиться на любом участке, начиная со слога, принятого в речевой интонации за единицу, и кончая сложными периодами, в зависимости от чего различают ударения: слоговые—усиление звука на протяжении одного слога, слововые, среди которых главное называется грамматическим—усиление того или другого слога на протяжении одного слова, и фразовые, среди которых главное называется логическим,—усиление грамматически ударяемого слова на протяжении предложения. При этом нужно заметить, что рисунок силовой модуляции никак не меняется, кроме масштаба.

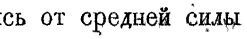
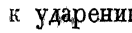
То обстоятельство. что вне ударения не может быть произнесен ни один слог, дало Пирсону основание определять слог, как расстояние между двумя слоговыми ударениями — определение, с моей точки зрения, неправильное, ибо слоговое ударение, т.-е. наиболее сильный момент его произнесения может быть расположен произвольно, и мы получим искусственное расчленение гласных звуков: так в слове «панама» слога распределялись бы следующим образом—ПА как затакт—АНА—АМА—А как начало следующего слога.

Так как силовые модуляции не меняются в зависимости от участка, то мы начнем с ударений слововых. Когда первоначально

слова были односложны, естественно могла быть речь только о слоговом ударении; но затем, по мере усложнения слов путем ли простого удвоения слога, путем ли присоединения других слогов, указывавших на изменение оттенка основного значения, при произнесении, естественно, появилась потребность подчеркивать значение и значительность основного слова, что и достигалось силовым оттенением корневого слога, это-то ударение, указывающее на основной смысл слова, является главным в слове и носит название грамматического. В некоторых словах оно переменило место, уйдя с корневого слога, в некоторых же языках оно, независимо от смысла слова, предоставило свою исконную функцию тембрам, а само заняло постоянное положение—на последнем слоге, как это наблюдается во французском языке и на предпоследнем—в польском, приняв, таким образом, характер ударения ритмического и потеряв грамматический характер; в этом смысле ударения разделяются на свободные, несвободные и не вполне свободные (в языках латинском и греческом).

Силовое выделение слога в слове заключается в усилении давления столба выдыхаемого воздуха путем увеличения препятствия не только на голосовых связках, отчего умножается амплитуда их колебания и усиливается гласный звук, но также и в надгортанном аппарате, т.-е. увеличения работ артикуляторных мышц, отчего усиливаются и согласные шумы. Итак, динамическое ударение выражается усилением всего состава слога.

Если главное слововое, т.-е. грамматическое ударение условно обозначить коэффициентом 1, то на все остальные слога, произнесение которых вне некоторой силы, для каждого слога быть может индивидуальной, немыслимо, придутся коэффициенты 2, 3, 4 и т. д., и весь вопрос только в том, сколько категорий ударений мы способны воспринимать и имеют ли они определенное относительно грамматического ударения расположение. В разъяснение первого вопроса нужно указать на Вундта, устанавливающего закон трех степеней, т.-е. утверждающего, что мы способны различать лишь три категории ударений: сильные, средние и слабые, столько же степеней различает Корш в отношении русского народного стиха, Пирсона пугает случай, когда приходится давать 4—5 оттенков; но Саран, например, различает шесть степеней ударений—разумеют ли они целые предложения или отдельные слова—вполне безраз-

лично. Так и в отношении отдельных слов—кроме главного словового, т.-е. грамматического ударения, различают еще ударение побочное или второстепенное, и на долю всех прочих слогов остается третья степень. Возможно, что со словами весьма многосложными дело обстоит сложнее. Теперь относительно их взаимного расположения. Здесь также правильно различать части головную и конечную. Относительно головной части нужно сказать, что она, как и в мелодии, играет роль подготовительную, либо постепенно повышаясь от средней силы к ударению, либо делая силовой занос; при этом способ подготовки мелодический и силовой могут разнствовать. Итак, мы имеем или  или 

Что же касается части конечной, то она не играет той успокоительной роли, какую мы видели в мелодии, а идет просто diminuendo к средней силе или даже ниже. Но это не единственное основание силовых модуляций, и сплошь да рядом наблюдается стремление силовых акцентов распределяться метрически, что особенно часто наблюдается в связной, относительно длинной, речи, и в этом случае силовые акценты ложатся через одно или два места или . То же и в конечной части.

При этом есть слога, могущие принимать метрическое ударение—слога сильные, но есть и слога слабые, есть слога безразличные. Поэтому убеждение многих лингвистов в том, что именно предударный слог склонен принимать побочное ударение—безусловно несправедливо, и все дело в том, какой из факторов в данном эксперименте имеет место. Казалось бы целесообразным принять здесь следующую терминологию: первое ударение считать побочным, подготовительным, второе—метрическим или ритмическим, А. Белый называет его полуударением. При этом одно из ритмических всегда совпадает с грамматическим. Вступая в стихотворную строку, слова, таким образом, часто якобы приобретают новое ударение. Но бывают случаи, когда слово, входя в стихотворное же или даже в прозаическое сочетание с другими, теряет даже свое грамматическое ударение; это бывает с союзами, с местоимениями, числительными, прилагательными и причастиями, когда они стоят в качестве определения, с глаголами, когда они входят в составное или в распространенное сказуемое, предлоги столь же часто теряют

свои ударения, сколь и отнимают их у слов, к которым они относятся. Впрочем, об этом подробнее ниже.

Говоря о возможной утрате словом при его сочетании с другими своего грамматического ударения, мы в сущности переходим от ударений слововых к ударениям фразовым. Здесь нет факта возникновения новых ударений, и мы продолжаем иметь дело с теми же слововыми, преимущественно именно с грамматическими ударениями, лишь возрастающими в силе.

Подобно тому, как в слове есть слог, определяющий основной его смысл, так и в предложении есть слово, чаще всего одно, определяющее основной его смысл. Оно именуется смысловым или логическим центром. Однако, выделяется не все оно, но, повидимому наследственно от того праязыка, который располагал только односложными словами-предложениями, выделяется только один его слог, и именно слог грамматически ударяемый. Следовательно, логическое или смысловое ударение заключается в дополнительном усилении грамматически усиленного слога, грамматического ударения. Итак, главное фразовое ударение—логическое ударение—определяет смысл предложения. Сопоставляя его с ударением грамматическим, мы видим, что, следовательно, главная роль ударения в русском языке заключается именно в выражении смысловой ценности, т.-е. что русское ударение служит выразителем преимущественно интеллектуальных движений. Это особенно интересно при сопоставлении с ролью, выполняемой в русском языке мелодическим акцентом, служащим, как мы видели, выразителем преимущественно эмоциональных движений. Объяснение этому надо искать, повидимому, в том, что русский язык сравнительно старый, развитой и богатый. В других языках, менее богатых словарем и развитых, наблюдается обратное, особенно в отношении мелодического акцента.

Вопрос о логическом ударении разработан очень слабо по сравнению с той огромной ролью, которую оно играет в интонации, на эту тему до сих пор имеется только одна работа, принадлежащая И. Смоленскому (Пособие к изучению декламации. О логическом ударении. Недостающая в трудах по логике глава. Одесса 1907. Славянская типография Хрисогелос, ул. Кондратенко, 8), вышедшая в свет, очевидно, в очень ограниченном числе экземпляров и потому давно уже ставшая библиографической редкостью. Что же касается роли, которую оно играет, то она заклю

чается в том, что, во-первых, оно определяет основной смысл предложения, во-вторых, на нем совершаются модуляции высот, в-третьих, оно определяет речевые такты и, в-четвертых,—фиксирует музыкальную тональность.

Если, вообще, вокруг состава ударения были разногласия и одни утверждали, что в него входят модуляции высоты, силы и темпа, другие видели сочетание по крайней мере двух из этих элементов, то вокруг логического ударения, несущего на себе музыкальный акцент, разногласия были тем сильнее. И в литературе почти всюду встречается утверждение, что логическое ударение состоит не только в усилении, но и в повышении тона. Ссылаясь, однако, на приведенные выше мелодические схемы, мы можем категорически утверждать, что логическое ударение характеризуется: 1) усилением тона и 2) мелодическим акцентом, который, в зависимости от характера произнесения текста, может двигаться в обе стороны—вверх и вниз.

Второе, что важно установить относительно логического ударения, это, что усилению подвергается не все слово, но лишь грамматически ударяемый слог, на котором и совершается главное мелодическое движение, ибо второстепенные совершаются на головной и конечной частях речевого такта. Подтверждение этому мы можем найти в приведенных выше схемах.

И, наконец, третье важное замечание заключается в том, что число логических ударений в предложении колеблется от нуля до n+1 в идее, практически же, обычно, от нуля до 3—4-х. Возьмем для примера предложения главное и дополнительное: «Я думаю, что это правда». Они могут быть истолковываемы очень разно.

Первая редакция: оба предложения выражают одну мысль—одно утверждение, что это именно *правда:* в таком случае они читаются так: «Я думаю, что это *правда*». И мы имеем один речевой такт.

Вторая редакция—оба предложения выражают также одну мысль,—что я это именно *думаю*, а не знаю; в таком случае они читаются так: «Я *думаю*, что это правда». И мы имеем также один речевой такт.

Третья редакция: каждое предложение имеет самостоятельное значение; важно и то, что я это *думаю*, но на самом деле это быть может и иначе, и то, что это именно правда, а не ложь; в таком случае они читаются так: «Я *думаю*, что это *правда*». И мы имеем два речевых такта. «Я думаю» / «что это правда».

Четвертая редакция: *мое* представление о данном факте противоположно другому; во всем же прочем сохраняется смысл второй редакции; тогда они читаются так: «*Я думаю*, что это правда», подразумевается «а *Ты знаешь*, что это *правда*. И мы имеем три речевых такта: «Я» /«думаю»/ «что это правда».

Пятая редакция: к распределению, приведенному в четвертой редакции, присоединяется указание на то, что именно *это* правда, все же прочее—неправда; тогда они читаются так: «*Я думаю*, что *это правда*»—подразумевается: «а ты знаешь, что то ложно», и мы имеем четыре речевых такта.

Итак, в данном случае на два предложения мы имеем пять редакций, числом от одного до четырех логических ударений, или на каждое из предложений: от нуля до двух логических ударений.

Значение логического ударения ставит перед нами вопрос о способах его определения. Лицам, мало искушенным в этом деле, решение вопроса кажется очень легким, и они, обычно, отвечают, что определение места логического ударения целиком зависит от истолкования смысла предложения; но, во-первых, в очень многих предложениях, при всей их кажущейся ясности, определить смысл до конца очень трудно, во-вторых же, очень часто, истолковывая правильно смысл, мы тем не менее не умеем этого подтвердить нашей интонацией.

Способов три. Первый из них заключается в сопоставлении данного предложения с ему предшествующими и за ним следующими, т.-е. определение смысла данного предложения по контексту. Это самый простой способ, но он требует наличности целого отрывка. Если отыскание смысла и определение логического центра таким способом не приводит к цели, то приходится пользоваться вторым способом, который заключается в подстановке противоположных понятий, контратерминов. Имея перед собою, например, приведенный выше пример, мы испытываем его, что в нем заключено собственно: Я, а не ты, или думаю, но не знаю, или это, а не то, или правда, но не ложь? Но если перед нами стоит одинокое предложение или оба указанных способа оказываются несостоятельными, впрочем, и в случаях, удачно разрешаемых этими двумя способами, приходится прибегать к третьему—к определению точного места расположения ударения путем распознания слов сильных и слабых, т.-е. слов, способных и неспособных нести на себе ударение—вопрос, которого

мы уже слегка касались, говоря о слововых ударениях. То, что есть такие слова, замечено уже сравнительно давно. По Мориц-Бенедиксу, «слова-понятия произносятся с большей силой, чем слова-отношения и слова-формы», причем сила, с которой произносятся слова-понятия, и составляет основной тон речи; по Волконскому, слова, выражающие качества — слабы. Такому классовому пониманию слабых и сильных слов противополагается иная точка зрения—грамматическая. По Чудовскому, каждое существительное, прилагательное, числительное, глагол (кроме вспомогательного) и наречия, а равно местоимения: личные, когда они не состоят подлежащими при глаголе и не заменяют притяжательных, вопросительные, даже союзы восклицательные, вопросительные, междометия несут каждое свое ударение; остальные же слова ударений не несут и сливаются с соответствующим словом-понятием. Наконец, есть третья,—синтаксическая точка зрения. У Острогорского, например, мы находим, что в нераспространенных предложениях логическое ударение обычно ставится на сказуемом, хотя по смыслу может переноситься и на подлежащее; в простых распространенных—на подлежащем и определении; в слитных—при одинаковых частях ударение ставится с повышением на каждом из последующих одинаковых слов на словах, выражающих противоположность, соответствие; в речи со словами, повторяемыми—только на первом, при повторении же слова они ударение теряют, но когда повторяемым словам придается особое значение, то ударение за ними сохраняется. Синтаксической же точки зрения держатся Саран и Пешковский. Теория Пешковского целиком приведена выше, что же касается Сарана, то у него детально разработано подразделение ударений на шесть категорий—об этом несколько ниже,—но синтаксическая зависимость не указана вовсе.

Мне кажутся справедливыми две точки зрения: грамматическая и синтаксическая, т.-е. мне кажется правильным подразделять слова на слабые и сильные применительно к тому, какой частью речи и каким членом предложения они являются. В основу следует класть соображения синтаксические. С этой точки зрения предложение разбивается на две главных части: подлежащую и сказуемостную в первую входят подлежащее и определения; во вторую—сказуемое, дополнения и обстоятельства. В части подлежащей сильным членом является само подлежащее, уступающее свое ударение лишь определению, выраженному в форме родительного падежа имени суще-

ствительного: например—дом *отца*, стакан *воды*, кусок *хлеба;* в случае же перехода определения в прилагательную форму, ударение возвращается на подлежащее—отцовский *дом*. В части сказуемостной—глагольная форма сказуемого, обычно, охотно передает свое ударение или составной своей части—причастию или прилагательному, или, если налицо дополнение, то этому последнему, или, наконец, если есть обстоятельства, то им; при этом дополнение сильнее обстоятельств; например, ты был *наказан;* ты был удовлетворен *объяснением;* ты был вполне удовлетворен *объяснением;* относительно определений сказуемостной части нужно сказать то же, что и в подлежащей, так что мы имеем, напр.: ты был вполне удовлетворен объяснением *отца*, но ты был вполне удовлетворен отцовским *объяснением*.

Однако, в случае явного или подразумеваемого сопоставления или противоположения, в случае, если из контекста получаются иные указания—они опрокидывают только что приведенные синтаксические соображения. Итак, вообще говоря, подлежащее сильнее сказуемого. В случае развития того или другого члена в целое предложение—определительное, дополнительное или обстоятельственное, на них распространяются приведенные указания с тем, что в каждом из этих вновь образовавшихся предложений ударение располагается так же, как и в главном.

Что же касается распределения силы между частями речи, то надо заметить, что имя существительное—самая сильная часть речи; действительно, когда оно является подлежащим, определением, дополнением, оно всегда стремится нести ударение на себе; прочие же части речи, вообще, слабы, и только один предлог в русском, особенно народном, языке часто даже преобладает над существительным; союзы бывают сильными очень редко—только когда они становятся подлежащими или дополнениями; местоимения личные бывают слабыми обычно, даже в роли подлежащих и дополнений; обычно, слабы имена прилагательные, числительные, причастия и местоимения, повидимому потому, что они, обычно, играют роль определений, члена предложения слабого.

Ко всему сказанному, однако, необходимы еще некоторые замечания. В предложениях, развившихся из безличных глагольных форм, как, напр.:—дождь идет—il pleut, es regnet—ударение обычно сохраняется на подлежащем и только в случае противоположения переходит на сказуемое: идет, а не летит. В предложениях слитных инто-

нация перечисления или повторения осуществима только в случае, если перечисляемые члены являются логическими центрами; ибо одинаково возможны две редакции: «достали *нот*, *баса*, *альта*, две *скрипки* и сели на лужок под липки» или же: *достали* нот, баса альта две скрипки и *сели* на лужок под липки». Если при этом перечисляемые или сопоставляемые члены распространены или развиты до целых предложений, то ударение ставится на соответственных частях—обстоятельствах, дополнениях, сказуемых, подлежащих и т. п., напр.: «я играю в *крокет*, они бегают в *горелки*, а ты валяешься *на траве*», или «покрепче в дорожную *шинель*, шапку *на* уши, тесней и уютней прижмемся к *углу*». Возможен, впрочем, и такой случай, когда хотя перечисляемые члены и являются логическими центрами, однако интонация перечисления не делается,—тогда ударение падает на последнее из них; напр.: «достали нот, баса, альта, две *скрипки*».. В перечислениях и сопоставлениях, т.-е. в слитных предложениях, вообще, места логических ударений предопределены, однако, если они входят в состав придаточного предложения, не требующего ударения, или если они во второй степени, т.-е. если они входят в состав другого перечисления или сопоставления, то они не осуществляются вовсе. Напр.: «в углу стояли *мешки* с семенами, сухими яблоками, луком и проч., *ящики*, *картинки*, *сундуки* с платьями и бельем».

В перечислениях и сопоставлениях, вообще, ударения располагаются на аналогичных членах предложений: дополнениях, или же подлежащих и т. д.; однако, очень часто синтаксическую закономерность побеждает художественная—образная, и ударение оказывается не на синтаксически подобающем месте, но «на образном» центре, например: «а на душе *необъятно* и *чудно*, и толпы серебряных *видений* стройно возникают в ее глубине». «Выхожу на *улицу*, вижу *Ваня* идет».

Нужно еще указать на существование случаев неопределенных или более или менее неопределенных, напр.: «хмель обвивал *до половины* сломленную березу»—неясно, к чему относится «до половины»; или «вскрикнул в испуге остановившийся пешеход»—к чему относится «в испуге»; или—«казнить нельзя повесить»—к чему относится «нельзя»; или напр., отрывок из Шиллера (Мария Стюарт):

Когда б права торжествовали здесь,
Вы предо мной лежали бы во прахе
Затем, что я законный ваш король.

Подводя сказанному итог, нужно заметить, что, вообще, толкование текста допускает достаточную свободу, но что при этом то или другое выбранное толкование всегда обязывает к соответственному распределению ударений и, вообще, к соответствующей интонации.

Но как бы ни были распределены логические ударения, во всяком случае, число логических ударений определяет число речевых тактов. Речевым тактом называется группа слогов, возглавляемых логическим ударением, местоположение коего произвольно (не как в музыке, где сильный счет всегда первый в такте); речевые такты разделяются друг от друга цезурами; речевой такт—это величина, несомненно, чувственная, акустическая, музыкальная, однако в то же время и смысловая. Понятие это—Sprechtakte введено Сиверсом, по Свиту—strees-groups, по Пирсону—сегмент, по Чудовскому—логоморфема, однако в моей трактовке местоположение логического ударения свободно, так как, с моей точки зрения, нужно исходить от органического единства, а не от удобства современной европейской музыки. Головную же часть такта, а они встречаются почти сплошь в каждом такте, немыслимо каждый раз выносить за такт или считать в предшествующем, иначе теряется весь смысл ее, как части подготовительной. О значении речевого такта в мелодике интонации мы уже говорили—это единица распространения музыкальной тональности; еще большее значение речевого такта в ритмике, которую следует толковать не только формально, но в соответствии с ритмом чувствований и мышления; потому-то еще и важно сохранение за речевым тактом логико-психологического целого.

Но речевой такт, в свою очередь, представляет собою величину делимую. Мы уже говорили о головной и конечной частях; здесь же необходимо указать на то, что эта группа слогов, возглавляемая главным логическим ударением, имеет еще другие, так сказать, младшие подчиненные фразовые ударения; с другой стороны, и сами логические ударения могут взаимно отличаться своей силой.

Все ударения, кроме логического, уместно называть подчиненными, потому, что, во-первых, они никоим образом не превышают его силой, а, во-вторых, строятся в одной с ним музыкальной тональности. Они все строятся по принципу сильных слов и звучат во всех тех местах, где могло бы звучать второе логическое ударение,

будь этот речевой такт разбит на два, на три и т. д., напр.: «я думаю, что это *правда*»... или «сияние *месяца* там и там, будто белые полотняные платки развешались по *стенам*, по *мостовой*, по *улицам*; косяками пересекают их черные, как уголь, *тени*»...; в этом предложении, входящем в интонацию перечисления, логическое ударение на «ме́сяца», подчиненное—на «улицам» и на «тени»; если продолжить эти рассуждения, то мы могли бы выделить еще «будто белые полотняные *платки*» и читать перечисление «по стенам», «по мостовой», «по улицам». В итоге получается целая иерархия ударений, мало уловимых на слух, но реально существующих и, несомненно, отмечаемых фонографом. Если принять для обозначения степеней ударений: I—⁝, II—:, III—·, то в нашем примере «я̇ ду́маю, что э́то пра́вда» ударения распределяются, как обозначено; и в другом примере «сия́ние ме́сяца там и там, будто белые полотняные пла́тки развеша́лись по стенам, по мостово́й, по у́лицам; косяками пересекают их черные, как уголь, те́ни».

Очень интересен опыт классификации ударений, проделанный Сараном: vollschwer, mittelschwer, halbschwer, halbleicht, volleicht, überleicht.

1) первая степень ударения, «полное» ударение—vollschwer—ставится на словах, определяющих смысл всего предложения; напр.: «солнце зашло́»,

2) вторая степень—mittelschwer—на словах, получающих свое полное значение лишь в соединении с другими; напр.: «со́лнце зашло́, я хочу́ рабо́тать»,

3) третья степень—«полуударение»—halbschwer—на словах, которые в данном сочетании совершенно теряют свое самостоятельное значение; напр.: «Чёрмное мо́ре», на вспомогательном глаголе—«он бы́л уби́т»,

4) четвертая степень—«полулегкое» ударение—halbleicht—на словах, участвующих в про—или энклитике, т.-е. не имеющих своего самостоятельного полного значения; напр.: «ты идёшь, мой оте́ц, по доро́ге, и он на́чал»... в сложных словах—«кора́блекруше́ние, а также на суффиксах и флексиях.—tum, keit, heit, haft, halb, nag, ing, fach,

5) ударение вполне легкое—volleicht—и

6) очень слабое—überleicht—в индивидуальных, свойственных именно немецкой фонетике, сочетаниях гласных и согласных.

В качестве же системы обозначения ударений Саран предлагает две: или систему поясов, что отвечает нотной линейной системе с n+1 строками, или систему пунктуации ⊙ ● ● • •

Заметим, что Смоленский предлагает гласную логически ударяемого слога писать жирным шрифтом. Возможны, несомненно, многие системы обозначения, однако, желательно было бы установить общую, интернациональную.

В ряду фразовых ударений наблюдаются также ударения ритмического происхождения. В обывательских руках они возникают при чтении вслух художественных прозаических произведений или статей общественного или научного характеров. В редких случаях ритмические ударения совпадают с фразовыми, но обычно произвольно ставятся преимущественно к концу предложений. Когда это проявляется на устном рассказе, здесь же импровизируемом, инстинктивно в ритмические рамки вкладываются ударения фразовые, даже логические, и смысл таким образом не нарушается; но когда это проделывают в отношении литературного произведения, смысл явно приносится в жертву созидаемому ритму. О ритме в подробностях ниже, здесь же нужно лишь указать, что устная связная речь, особенно повествовательная, сперва прозаическая, постепенно укладывается в стройные ряды фразовых ударений, преимущественно дактилического характера, а затем в изохронные речевые такты, эпический былинный стих.

Теперь перейдем к постепенному усилению или ослаблению ударений и тем самым к увеличению или уменьшению силового диапазона и тесситуры.

Увеличение силового диапазона и повышение силовой тесситуры имеют место при усилении активного состояния организма и ослаблении пассивного.

Кроме этого, однако, усиление наблюдается:

1) при повторении одного и того же слова; напр.:

Эх, кони, кони, *что за кони!..* или

Синий, синий, течет он...

2) при осуществлении интонации перечисления:

Швед, русский колет, рубит, режет.

3) при произнесении взятого в кавычки и

4) написанного курсивом.

Ослабление же наблюдается:

1) при повторении, соединенном с развитием образа:
его встретили глаза, глаза полные слёз,

2) при произнесении в повествовании чужих слов в виде прямой или даже косвенной речи;

3) к концу фразы, периода, абзаца, кроме тех случаев, когда в них заключены эмоциональные выражения,

4) при произнесении вводных слов и предложений,

5) при произнесении того, что заключено в скобки или напечатано меньшим шрифтом.

ГЛАВА VI.

Перейдем к темпу речи. Вопрос о нем, с одной стороны, крайне прост, а с другой—крайне сложен. Прост постольку, поскольку он подлежит, благодаря существующим приборам, точному учету, и сложен постольку, поскольку сложно само явление. Сперва о составе явления.

Темп речи слагается, во-первых, из тех промежутков времени, которые нужны для процесса образования самих звуков как гласных, так и согласных, ибо вне некоторой минимальной повторности колебаний немыслим ни один тон, а для возникновения большинства согласных нужна очень сложная артикуляторная работа, несомненно требующая некоторого промежутка времени. Это—те абсолютные величины, дальше которых ускорение речи немыслимо. За этим идет тот темп, который технически выполним речевым органом той или другой степени совершенства—величина уже достаточно субъективная. И, наконец, тот темп, которым мы в речи или в музыке, обычно, пользуемся. Во всех этих случаях, однако, явление большей или меньшей скорости слагается из двух величин: во-первых, из моментов самого звучания и, во-вторых, из моментов молчания, пауз, цезур; только учитывая оба эти фактора, мы получаем представление о темпе, ибо две интонации—одна с длительными звучаниями и малыми интервалами молчания, а другая с длительными паузами и короткими звучаниями, но занимающие рав-

ное число единиц времени,—оказываются интонациями одного темпа. Здесь, впрочем, есть еще одно обстоятельство, которое необходимо принимать во внимание, это—субъективность восприятий; ибо темп, как, пожалуй, никакой другой элемент интонации, субъективен и мы все прекрасно знаем, как в случаях напряженного ожидания или бездействия время тянется медленно, и как за интересной беседой или работой оно проходит быстро.

Сообразно с этим мы располагаем абсолютными и относительными критериями. К числу первых относятся часы и метроном. К числу же вторых—темп дыхания и кровообращения. Нормальное дыхание у взрослых исчисляется 16-тью, нормальный пульс—70-тью в минуту; обе эти величины индивидуально колеблются в известных ограниченных пределах, но для каждого есть свои индивидуальные нормальные темпы дыхания и кровообращения. Вместе с тем, мы знаем, что с усилением активных и ослаблением пассивных чувствований дыхание и кровообращение учащаются и обратно. Таким образом, могут быть индивидуально определены абсолютный и относительный темпы речи и закономерность их колебаний. Относительные величины тем ценны, что темп речи, быстрый для одного лица в одном состоянии, может оказаться медленным для того же лица, а уж во всяком случае для другого в другом состоянии, абсолютная же величина нам ничего не говорила бы.

В этом отношении важна связь темпа с душевными движениями; темп речи увеличивается с усилением активных и ослаблением пассивных чувствований, а также с уменьшением деятельности интеллекта и обратно. И подобно тому, как мы это предложили в модуляциях силы, и здесь можно так же различать временные интервалы, диапазон и тесситуру; при этом временным интервалом звучания следовало бы называть отношение длительности звучания двух смежных тонов, диапазоном—расстояние между наименьшей и наибольшей длительностями колебаний, и тесситурой—общий уровень скоростей или то, что, обычно, просто называется темпом речи. В этой области было бы чрезвычайно интересно определить абсолютный интервал времени звучания речевых звуков, т.-е. с одной стороны—минимальный, абсолютно необходимый срок звучания, и с другой—максимально возможный в речи, такой, по ту сторону которого мы считали бы звук уже относящимся к числу певческих. К сожалению, эти предельные величины не установлены.

И подобно тому, как существуют средний тон и средняя сила, так же точно существуют и сравнительно легко могут быть определены средние темпы речи вообще, данной индивидуальности в нормальном случае и в том или другом душевном состоянии в частности.

Знаки, которыми мы пользуемся для обозначения темпа, т.-е. нотные и паузные знаки, достаточно субъективны, хотя и чрезвычайно удобны, ибо имеют известную иерархию, где каждый старший вдвое продолжительнее каждого следующего младшего. Только с момента определения и обозначения хода метронома, что, обычно, и делается в начале каждой нотной партии, эти относительные знаки становятся абсолютными; в этом также их несомненное удобство. Но кроме этих знаков можно располагать еще несколькими уже вполне относительными обозначениями, как-то: staccato, legato, fermato, accelerando, ritenuto, relantando, ritardando, allegro, allegretto, andante и т. д.

К сожалению, все эти знаки никак не применяются в речи; впрочем, большинство из них, особенно первые, были бы так же мало удобны для обозначения времени, как они неудобны для обозначения высоты звучания, ибо речь пользуется звуками крайне неопределенной длительности, т.-е. длительностями, друг другу не кратными. Поэтому в данном случае пользуются одной из следующих систем—или приблизительными нотными обозначениями, или системой коэффициентов 1, 2, 3 и т. д., тоже исключительно приблизительных или, наконец, системой обозначения абсолютной длительности вибраций.

Таких записей целых отрывков мы не имеем, несмотря на то, что это было бы крайне важно, например, для оценки ритма речи, и внимание лингвистов не шло дальше установления длительности звучания слогов ударных, предударных и послеударных. Богородицкий высчитал для слов «пáтока» и «потакáть» соотношения коэффициентов 312 и 122½, а Усов число вибраций для предложений «он везет воз»

o	n	v	e	zʲ	ó	t	v	ó	s	и
15	11,5	15	17,5	7,5	9	17,5	19	31	40	

«он воз везет»

o	n	v	ó	s	v	e	zʲ	ó	t
14,5	12,5	27,5	25	23		19	7,5	18	21

на основании чего он склонен утверждать, что ударение связано с большей длительностью произнесения. Останавливаясь выше на вопросе об ударении, мы уже видели, насколько он сложен и насколько много разногласий по поводу того, какие изменения каких элементов составляют ударение; многие ученые склонны думать, что ударению свойственна и большая продолжительность. По этому поводу необходимо заметить следующее. С одной стороны, слишком мало в этом направлении проделано экспериментов; с другой, далеко не выяснен метод рациональной организации экспериментов, так что указанные выводы, может быть, так же ошибочны, как и утверждения, что ударный слог непременно повышается; с третьей, наконец, весьма возможно, что сделанные наблюдения справедливы, и тогда это может быть объяснено именно тем, что грамматическое или логическое ударения являются факторами интеллектуальными, а при работе интеллекта темп, вообще, замедляется, следовательно, психо-физиологически замедление ударного слога было бы вполне обоснованным. Кроме того, естественно, на произносимом более медленно легче сосредоточивается внимание слушателя. Отсюда обычное утверждение, что все относительно по смыслу ценное в речи произносится медленнее, а все относительно маловажное, все находящееся в скобках, вводные слова и предложения, второстепенные члены предложения—все это произносится сравнительно быстро.

Кроме удлинений смысловых, мы видим еще удлинения, а также и ускорения ритмические. Они вытекают из ритмической потребности в равновесии во времени двух частей сопоставительной интонации, или сочетания вопроса с ответом, словом, двух психологически уравновешивающихся частей. Например: «Ах, так?—ну, я тебе никогда в жизни этого не прощу!» Ясно, что первые два слога должны психологически уравновесить 15 слогов второго предложения, обе части должны быть возможно изохронными, т.-е. равнодлительными, т.-е. темп произнесения первой части должен равняться темпу произнесения второй: $t' = t''$ или $\frac{t'}{2} = \frac{t''}{15}$, т.-е. время произнесения слогов в первой части должно быть приблизительно в $7^1/_2$ раз больше времени произнесения слога во второй части.

Имеющийся в нашем распоряжении запас дыхания при потребном для звучания давлении расходуется в тот или иной промежуток

времени, очевидно, также поддающийся некоторому более или менее точному учету; при этом может быть осуществляемо некоторое более или менее определенное число слогов; это, несомненно, и дало основание размеру стихотворной строки, обычно не превышающей шести трехдольных стоп. Чем речь громче или тесситура речи выше, тем быстрее расходуется тот же запас воздуха, тем строка становится короче по числу стоп и тем скорее является потребность в возобновлении запаса воздуха; длинные, шестистопные строки были большинству исполнителей, произносивших их, очевидно, достаточно громко, нараспев, затруднительны, почему особой цезурой делились пополам.

Вундт обращает внимание на связь силы ударения, явления экспираторного, с расходованием, а, следовательно, и с необходимостью в непосредственном перед ним или после него пополнении запаса воздуха.

Отсюда, если допустить, что каждая строка произносится с равной, в среднем, силой и на приблизительно равной высоте, получается так называемая изохронность, т.-е. равнодлительность строк—требование, предъявляемое современной поэтикой к произносителям стихов, вполне законное при произнесении относительно внеэмоциональном, но противоестественное при произнесении эмоциональном. Отсюда же относительная изохронность речевых тактов, доведенная до абсолютного значения в такте музыкальном.

Перейдем теперь ко второму элементу, входящему в состав темпа—к промежуткам молчания. Для определения этого понятия имеются два общеупотребительных термина—пауза и цезура. Первый из них приобрел себе право гражданства в музыке, второй в поэзии, но, повидимому, оба могли бы быть использованы в речевой интонации.

Как мы уже видели, необходимость пополнения запаса воздуха, т.-е. причина чисто физиологическая, дает простейший повод к возникновению перерывов в течении речи. Но эти же перерывы, в известных условиях, становятся перерывами ритмическими. В соответствии с сим у нас получаются уже две категории перерывов—физиологические или, как их можно было бы еще назвать, технические и ритмические. Первых можно указать гораздо больше, особенно, если включить сюда перерывы случайные—необходимость откашляться, поправить ворот и т. п. Они, как известно, обычно,

никак не обозначаются, хотя и можно было бы принять для них: 1) разбивку текста на строки, или 2) подобно тому, как в пении, обычно, обозначается место взятия дыхания: птичкой ⋁; пожалуй, для взятия дыхания такой знак следует признать наиболее удачным; случайные, вообще, никаким обозначениям не поддаются и не подлежат. Что же касается перерывов ритмических, то в стихотворной форме они очень ясны. Например, при сочетании двух ударных в том или другом размере при конце и начале строк—«... ни труда̀ хло́потливо». Здесь после «труда» выпал один безударный слог, время на предполагаемое произнесение какового и должно быть возмещено перерывом; а так как перерыв здесь полагался бы в виду окончания строки, то он просто-напросто соответственно возрастет:

Птичка Божия не знает |
Ни заботы, ни труда ||
Хлопотливо не свивает | и т. д.

Рассуждая последовательно, каждую строфу мы должны резко отделять от каждой следующей строфы—обозначим, например, знаком ||| и т. д. Подобное же явление наблюдается и в прозе, скажем, в приведенном несколько выше примере, где, вместо того, чтобы читать эти два слога в $7^1/_2$ раз каждый медленнее каждого слога во второй части, мы можем замедлить их сравнительно меньше, компенсировав время соответствующим перерывом, паузой. «Ах, так? | Ну, я тебе.....» Здесь возникает интереснейший вопрос о том, в какой мере абсолютна эта изохронность, это равновесие. Несомненно, в разговорной речи в меньшей мере, а при произнесении художественной прозы или поэзии в несколько большей—они относительны. Тут-то и приходят на помощь наши способности восприятия, сглаживающие отсутствие точной меры, подобно тому, как рессоры сглаживают подчас очень неровную поверхность колеи. К числу ритмических относятся также перерывы, отделяющие один речевой такт от другого. Для обозначения ритмических пауз, обычно, пользуются вертикальными чертами в соответственном количестве или соответственно жирного шрифта; первое предпочтительно.

Но кроме этих двух категорий перерывов, имеются еще два, особенно важных в речевой интонации—перерывы логические и эмоциональные. Первые из них подсказываются: 1) осознаванием самим говорящим предполагаемого к произнесению слова или жела-

нием сосредоточить на нем внимание слушателя; 2) с другой же стороны, как перерыв ритмический восполняет собою определенную единицу времени, перерыв логический может компенсировать целое слово. Для первого случая возьмем пример: «наука о числах называется—арифметикой»; для второго: «тебе я дам перо, а ему—карандаш» (вместо «а ему *я дам* карандаш»), или: «с одной стороны ты прав, а с другой—нет»; 3) при развитии частей целого, часто вместо слов «а именно»; 4) при применении интонации сопоставления; напр.: «он умен, а ты—счастлив», или предложениях условных, уступительных, времени, цели и причины, а также 5) при завершении относительно самостоятельной части изложения мысли. В первых двух случаях логическая пауза, обычно, обозначается через тире, в третьем—через двоеточие, в четвертом—через запятую, в пятом—через точку или точку с запятой—знаки в этом смысле очень неопределенные.

Этими четырьмя категориями исчерпываются все перерывы, кроме перерывов последней категории—эмоциональных, названных так потому, что своим происхождением они обязаны чувствованиям; мы наблюдаем их или в тех случаях, когда одна эмоция сменяется другой, или, когда, под давлением чувства, мы затрудняемся найти слово, вполне определяющее нашу идею. Обычно, эмоциональная пауза обозначается многоточием, хотя признаками ее служат также восклицательный и вопросительный знаки и, реже, точка.

Выше я сказал, что некоторые знаки недостаточно определенны или служат только признаком. В развитие этой мысли необходимо подробно остановиться на вопросе о знаках, называемых знаками препинания, т.-е. остановки. Во-первых, какие именно знаки сюда могут быть отнесены? Естественно: точка, запятая, точка с запятой, двоеточие, многоточие, тире, знаки вопросительный и восклицательный, кавычки и скобки; сюда же относят, обычно, такие условные обозначения, как курсив и красная строка.

Если бы это были знаки, специально изобретенные для определения того или другого характера остановок, то, во-первых, они действительно могли бы носить наименование знаков «препинания», а, во-вторых, мы должны были бы с ними безоговорочно считаться. Но дело в том, что они представляют собою выродившийся остаток тех старинных вспомогательных к письму знаков, которые носили наименование невм, а в русском нотописании—крюков. Одни

из невм означали самые нотные знаки, другие—направление интервалов, третьи—способы исполнения и т. д.; среди них мы встречаем такие наименования, как virga, virgula, punctum, pes, clinis, flexa, tremula, quilisma, plica, portamento, gnomo, epiphonus, cephalicus, oriscus, ancus, tramea, sinuosa, strophicus, bivirga, trivirga, distropha, semivocalis и др. Как видно, здесь мы находим названия некоторых знаков препинания, сохранившихся до нашего времени. Другим подобным подбором знаков владеет древнееврейский язык—еврейская кантилляция.

Итак, современные нам знаки препинания представляют собою знаки, не вошедшие ни в число литерных, ни, в особенности, в число нотных знаков отчасти по своей двусмысленности, отчасти по ненужности. Ибо, если говорить о знаках остановок, то в музыке мы имеем гораздо более совершенный подбор паузных знаков, и естественно было бы и письму воспользоваться этим более совершенным запасом обозначений. Однако, письмо упорно держится этих знаков, лишь время от времени меняя их содержание и смысл. Происходит это, повидимому, потому, что они в то же время служат средствами обозначения синтаксической зависимости отдельных предложений между собой. Но, к сожалению, и этого нельзя сказать про все без исключения знаки препинания. Как мы это видели уже, некоторые из них, подчас заменяя то или другое слово, имеют чисто смысловое значение. Но, опять-таки, это касается далеко не всех знаков, и некоторые из них определяют эмоциональное содержание предложения—знаки вопроса, восклицания и многоточие. Наконец, если сопоставить расстановку знаков препинания с интонационными схемами, приведенными нами выше, то окажется, что у многих из них есть несомненная, правда очень часто достаточно неясная, связь с мелодическими модуляциями,—например: знаки вопроса, восклицания, точка, тире, запятая.

Эта сложность содержания тем не менее нашла себе столь неудачное определение, именно—знаков «препинания». Отсюда постоянное стремление подразделить их на отдельные группы. Мы встречаем группы логические, эмоциональные и случайные. Последнее наименование кажется мне не совсем удачным. Но, несомненно, мы можем говорить о знаках «преимущественно» эмоциональных, логических, синтаксических, мелодических, а также и остановочных, т.-е. препинания в чистом смысле. К первой категории мы отнесем

знаки вопроса, восклицания и многоточие, ко второй—тире, двоеточие, курсив, кавычки, скобки, а также запятую и точку, хотя запятая, точка и точка с запятой характерны, как представители третьей группы—знаков синтаксических; все эти знаки в то же время могут почитаться знаками мелодическими—одни с большим, другие с меньшим успехом и, надо отдать справедливость, пожалуй, одна точка может быть отнесена к числу знаков препинания в чистом смысле.

Сплошь да рядом, вследствие всего изложенного, так называемые знаки препинания

1) читаются не так, как следовало бы, судя по их ценности,

2) читаются не на том месте, на котором стоят, и, наконец,

3) не читаются вовсе.

Иерархия знаков препинания ощущалась и истолковывалась издавна. Старшим знаком считается точка, следующим за ним точка с запятой и младшим—запятая. Подчас предлагают выдерживать паузу в последнем случае на счет раз, во втором на счет раз, два, и первом — раз, два, три или даже раз, два, три, четыре; впрочем, педагоги, предлагающие такой способ, здесь же оговариваются, что он слишком схематичен и что в действительности приходится от него значительно отступать. Издавна же ощущалась необходимость связать с тем или иным знаком препинания характерную для него мелодическую модуляцию. Так, по уставам Мюнстерскому и Кёльнскому знаки препинания читались как указано в особом нотном приложении (см. таблицу).

Легко заметить, что предлагаемые каноны псалмодии отвечали различным более или менее схожим вариантам обычной речевой интонации.

Но в опровержение обеих схем достаточно привести пример:

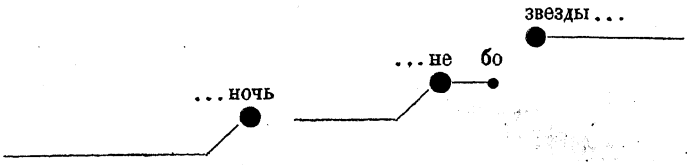
Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут.

Своей дремоты превозмочь не хочет воздух и т. д.

Перед нами все точки, т.-е. счет на три или даже четыре и полная каденца вниз на кварту; однако, так как здесь идет перечисление, то они, скажем, должны сокращаться,—напр.: ночь—кварта, небо—уменьшенная кварта, небо—терца, звезды—уменьшенная терца и т. д.



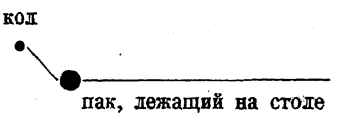
На деле же происходит совсем не так: точки читаются, как запятые, и делается интонация перерыва, т.-е. восходящие интервалы ступеньчато возрастающие, благодаря перечислению.



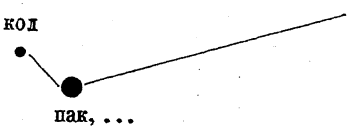
Таких примеров может быть с легкостью приведено сколько угодно. Следовательно, знаки препинания сплошь да рядом изображают не то, что обозначают.

В доказательство второго положения можно привести, например, любое утвердительное предложение, за логическим центром которого следует относящееся к нему придаточное определительное предложение.

... колпак, лежащий на столе.



или



Иными словами, точка, т.-е. кварта вниз,—читается не в том месте, где стоит; этот пример может относиться и к предшествующему случаю: вместо запятой мы читаем точку.

И, наконец, в подтверждение третьего положения: можно, напр., привести любое вводное слово или сочетание главного предложения с дополнительным в случае, если логический центр на последнем. Например:

«Я, повидимому, *прав*» или
«Я думаю, что это *правда*»

в обоих случаях запятые не читаются вовсе.

Ко всему сказанному, однако, нужно добавить еще, что в общем мы очень слабо владеем расстановкой знаков препинания, что

этим страдают подчас и выдающиеся писатели; да, наконец, что около половины всех знаков препинания обязаны своим появлением в том или другом месте вовсе не автору, но типографскому наборщику или корректору, или, на лучший случай, редакторам, несмотря на всю эрудицию и объективность, все же субъективным в истолковании текста автора. Отсюда неизбежен вывод, что знаки препинания являются лишь приблизительным указанием на требуемые остановки и мелодические модуляции и что, поэтому, при произнесении текста, т.-е. при композиции интонации, с ними почти не следует считаться.

Перейдем теперь к четвертому из элементов интонации — к тембру.

ГЛАВА VII.

Включение тембровых модуляций в понятие интонации требует особого разъяснения, ибо этот элемент обычно не включается в состав интонации.

Дело, однако, в следующем. Тембром, т.-е. оттенком, окраской звука называется качественный и количественный состав тонов, дополнительно звучащих при данном основном тоне. И, хотя эти тона и звучат значительно слабее основного тона, однако определенно влияют на его восприятие, составляя с ним более или менее гармонический аккорд; да, кроме того, в случае единовременного звучания нескольких основных тонов, вступают друг с другом в специальные соединения, тем более влияя на восприятие данного основного аккорда. Следовательно, на ряду с мелодией, составляемой основными тонами, параллельно ей звучит некий аккомпанимент, составляя свою, так сказать, параллельную интонацию, или, вернее, параллельные интонации.

К этим соображениям порядка физического присоединяются соображения физиологические. Тембр образуется напряжением ряда мышц, в результате чего стенки надгортанного аппарата, по которому протекает колеблющийся воздух и заключенные в них резонаторы, оказывают звуку то или иное сопротивление, гася одни и усиливая другие призвуки. И если сейчас мы произвольно сокращаем любую мышцу при том или ином звучании, то наши предки, издавая

тот или иной чувственный выкрик, издавали его при той или иной непременно ему сопутствовавшей мышечной координации. И чувство, вызывавшее звук, приводило в единовременное, согласованное движение именно определенную группу мышц внутренних, мимических и пантомимических. Следовательно, тембр был таким же выразительным движением, как и высота, и сила звука. И на тембре также точно отражается эмоциональное состояние, настроение, характер, пол, возраст, раса, климат и т. п. условия.

Но если и считать уместным включение тембра в состав интонации, то возникает вопрос о том, в какой мере, т.-е. какие именно тембровые явления должны сюда войти. Входят ли сюда фонетические группы гласных и согласных звучаний? Или их нужно считать не подлежащими учету, и речь должна итти только относительно оттенков голоса эмоционального при настоящих условиях происхождения? На это ответ может быть только один, а именно, что все тембровые явления во всей совокупности; при этом одни из них окажутся объективными слагаемыми, а другие субъективными. Это особенно уместно именно теперь, когда возобновился в поэтике интерес к так называемой словесной инструментовке, т.-е. к ассонансам, аллитерациям, звуковым повторам, рифмам и проч., и проч. Ведь именно все эти явления и составляют поддающийся явному учету тембр, и только неразвитое в музыкальном отношении ухо может не чувствовать этой игры речевых тембров. Впрочем, вопрос об эмоциональном смысле слов поставлен достаточно резко, и его уже можно считать принятым.

Итак, сперва об объективных тембровых данных. Сюда относятся тембровые различия гласных и согласных. Мало того, что они составляют то, что выше я назвал фонетической мелодией,—они составляют известное преемство тембровых сочетаний и чередований, иной раз столь яркие, как внешние и внутренние рифмы, иной раз более скрытые, но требующие своего обнаружения, ибо подсознательно они воспринимаются как большая или меньшая евфония, какофония того или другого характера. Это, несомненно, ритмический элемент. Изобилие или известная последовательность гласных или согласных того или другого типа соответственно окрашивает и всю фразу, строку, стихотворение, отрывок; эта общая окраска, этот тембровой налет является, так сказать, своего рода музыкальной тональностью, с которой, если вспомнить развитие вопроса о фоне-

тической мелодии, у него очень много общего, и при известном сочетании со звуками той или иной силы и длительности, а также высоты, мы получаем впечатление того или иного мажорнаго или минорнаго лада и несомненное эмоциональное воздействие.

Вспомним стихотворения многих символистов, особенно Бальмонта, известные Paons blancs и т. д.

Эмоциональное воздействие лирических слов понятно. Под влиянием того или другого чувствования наши предки принимали тот или другой мимо-пластический вид и издавали звук определенной высоты и определенного тембра, т.-е. гласности и согласности. Эти междометия, обрастая суффиксами, префиксами и флексиями, правда в уже несколько затушеванном виде, но все же хранят следы первичного, их породившего чувствования, и, какова бы ни была затем смысловая ценность образовавшегося слова, мы всегда воспринимаем его и эмоционально. От слова «а» всегда уверенно и спокойно-радостно, «у»—жутко, страшно, испуганно или устрашительно, «и»—болезненно-напряженно. Часть согласных также несет лирические оттенки; например все шипящие и свистящие, образующиеся на стиснутых зубах, стискиваемых при борьбе оборонительной или наступательной, выражают злобу, страх; «л», для образования которого мы действуем языком так, как если бы на него попало что-либо вкусное, сладкое,—всегда ласково-любовно.

Слова звукоподражательные влияют эмоционально по ассоциации с звуковым образцом. Отсюда фрикативные губные «в» и «ф»—ветер, вьюга, эфир, зефир, флюид—всегда легковейны и воздушны и «р» всегда тяжело резкое, воинственно и трагично—труд, раб, гром, град, Марс, Перун.

По мере образования и умножения условных слов и обрастания первичных междометий и звукоподражаний префиксами, суффиксами и флексиями, а также по мере возобладания интеллектуального содержания над первоначальными, эмоциональными, теряется сознательное ощущение этих элементов, но время от времени мы их вспоминаем, и тогда слова начинают наполняться в нашем представлении каким-то словно новым ароматом, дополнительным содержанием. Впрочем, слишком сильное увлечение здесь приводит к тому, что мы видели у В. Красовского, который этим путем определяет смысл всех слов, включая слова позднейшего происхождения; так например: «самовар»=«с + а + м + о + в + а + р» и общий ха-

рактер предмета слагается из характеров отдельных фонетических звеньев.

У поэтов, особенно у символистов, строка конструируется сплошь да рядом технически глубоко продуманно именно в отношении звукосочетаний—словесной инструментовки, у старых поэтов мы наблюдаем меньше всевозможных аллитераций и ассонансов, в художественной прозе их еще меньше; в разговорной же речи диалектической также сравнительно мало, но в разговорной эмоциональной речи—гораздо больше, чем казалось бы.

Одновременно с этими тембровыми явлениями идут другие, их объемлющие, но не изменяющие, как общее усиление периода не нарушает взаимных силовых отношений ударений слоговых, слововых и фразовых.

Если для уяснения эмоционального происхождения гласных и согласных тембров приходится отвлекаться в гадательное прошлое и делать какие-то усилия, то эмоциональный характер тембров, окрашивающих тот или иной художественный отрывок при его эстрадном, сценическом воспроизведении или обыденную разговорную речь, ясен вполне. Радостные и довольные мы свободно развертываемся, в организме равновесие между напрягающими и ослабляющими движениями, лицо сильно улыбается, отчего рот свободно широко раскрыт—если в это время зазвучит сильный выдых, то мы услышим междометие «ах»—и вся тирада, которую мы в эту минуту скажем, зазвучит светло, ясно, открыто, в тоне гласной «а» на средней тесситуре. И когда мы угрюмы, ворчим, брюзжим, насуплены, рот складывается в длинную трубочку—если мы в это время громко выдохнем воздух, то зазвучит междометие «ух»—вся тирада, которую мы в эту минуту скажем, зазвучит тускло, угрюмо, сумрачно, тяжело, в тоне гласной «у» на низкой тесситуре.

Самым простым, казалось бы, определять эти тембры или по характеру простейших чувствований, типичными выразителями коих они являются, или по характеру гласных и согласных звуков, соответственно звучащих. Однако, в литературе мы встречаем опыты метафорических определений этих тембров. Так, Бенедикс предлагает 12 наименований тембров: темный, узкий, тяжелый, твердый, спокойный, холодный, светлый, широкий, легкий, мягкий, живой, горячий. У Легувэ мы находим следующие четыре категории: золотой, серебряный, медный и бархатный. Первый из них положи-

тельный, мажорный, светлый, радостный, яркий, сильный, звонкий; второй отличается от первого только своей мягкостью; третий— отрицательный, минорный, темный, энергичный, веский, звучный; и, наконец, четвертый—отличается от третьего мягкостью и грустью. Или еще иная метафора—труба, колокольчик, колокол и виолончель.

Такие образные определения мне кажутся мало удовлетворительными, хотя, с другой стороны, я бы затруднился привести иную таблицу, да, быть может, в ней и нет особой надобности. Гораздо целесообразнее определять не тембр, а основное чувствование. Психологически правильная характеристика определит тембр значительно правильнее.

Итак, оба тембровых явления—объективное и субъективное в целом дают интонации ту характеристику, вне которой она звучит мертво, бездушно, и в той мере, в какой мы говорим об интонации, свойственной живой речи, мы должны принимать в соображение и этот слагающий ее элемент.

ГЛАВА VIII.

Всем изложенным выше исчерпывался бы вопрос о речевой интонации, если бы исследованные элементы интонации: высота, сила, темп и тембр не существовали в теснейшем смысле объединенно. Это же обстоятельство вынуждает произвести оценку целому, равнодействующей этих слагающих, ибо, сплошь да рядом, в итоге оказываются явления, о которых мы могли и не подозревать при обследовании частей.

Самое простое было бы предположить, что описанные элементы интонации, слитно сосуществуя, образуют некую безразличную смесь, некое аморфное целое. Но если бы оказалось, что соединение этих элементов отлагается в виде каких-то кристаллов, возник бы новый интерес к характеру этих последних. Установив взгляд на интонацию, как на выразительное движение, стоящее в теснейшей связи с такими явлениями, как дыхание и кровообращение, мы вправе искать в нем, как и в них, не безразлично-беспорядочного течения, но каких-то порядливо расположенных этапов, звеньев, периодически повторяющихся. Их мы и видели уже в тех речевых тактах, на которые дробится наша речь. И каждый такой речевой такт имеет в себе

разные элементы, достаточно противоположного характера: с одной стороны—повышения, ударения и ускорения, с другой—понижения, ослабления и замедления; и вся интонация, в сущности, представляет собою не что иное, как чередования этих качеств помянутых элементов. Мы видели даже, что в тех случаях, когда не доставало по логико-психологическим условиям этих качеств, они появлялись будто недостаточно обоснованно, однакоже во имя той симметричности, равновесности, которые позволяли бы интонацию в целом тем легче дробить на друг другу подобные звенья. То-есть, на-ряду с естественными причинами и качествами, появляются так сказать искусственные. В итоге же интонация укладывается в порядливо расположенные звенья, повторно схожие и обладающие взаимно противоположными качествами, что, собственно, и дает нам возможность распознать эти звенья.

Ритм—явление сложное и, как одно из первичных мировых явлений, наиболее трудно определим. Но, повидимому, будет правильным назвать ритмом систематическую повторность одинаковых противоположностей; здесь, таким образом, оттеняются, во-первых, систематичность, определенный порядок, заключающийся в повторности явлений и, наконец, третье необходимое качество—повторность именно одинаковых противоположностей.

У нас же налицо: 1) Речевые такты, как определенные звенья, на которые дробится вся речевая музыка; они окружены цезурами, позволяющими отличать один такт от другого; 2) каждый такт имеет главное фразовое ударение и ряд ударений, подчиненных, расположенных в частях подготавливающих и низводящих на нет эффект ударения; 3) каждый такт имеет свою мелодическую структуру, совпадающую кульминационным моментом с силовой модуляцией, предварительно подготовляемым, а затем сводимым к линии нуля; она стремится быть внутри себя равновесной, т.-е. возбуждающие моменты — повышения — компенсировать успокаивающими моментами—понижениями.

Весь вопрос только в природе реактивов и в результатах их соединенной деятельности.

Мы видели, что модуляции каждого из элементов интонации поддаются схематическому зарисовыванию помощью кривых—кривой высот, кривой сил, кривой темпов и кривой тембров. Представим себе линии абсцисс и ординат и нанесем применительно

к данной интонации все четыре кривые, условившись, что кривая высот будет изображена сплошной чертой———, кривая сил - - - -, кривая темпов . . . . . и кривая тембров × × × ×; сложим их. (см. таблицу).

Кривая, получившаяся в сумме, и есть кривая ритма. Исследуя ее изгибы, мы и получаем представление о характере данной речевой интонации.

Повторяю, в тех случаях, где естественные причины не создают правильного ритма, искусственные повышения, ударения более сильные, чем следовало бы ожидать, замедления или ускорения, замена слов синонимами с необходимым числом слогов или подбором гласных и согласных в указанных выше пределах, достигают того, что результативная кривая окажется систематически повторной. Это окажется тем достижимее, что, как это неоднократно замечалось теоретиками, речевые такты стремятся к изохронности, а ударения распределяются применительно к дактило-хореическому размеру; таким образом, все внимание придется сосредотачивать на высотах и тембрах; но и в области высот это сравнительно легко достижимо; следовательно останется обратить внимание на тембры, ритмическая повторность которых очень капризна и совершенно не изучена, если не считать рифмы. Однако, вовсе нет надобности ждать правильного ритма только от параллельных ритмических движений всех элементов. Наоборот, здесь могут быть сочетания противоположных факторов, т.-е., например: повышения с ослаблениями и обратно; словом + и — могут в каждом из элементов двигаться произвольно; важен лишь результат. Таково движение ритма в целом.

Но оно наблюдается таким и в частях. Здесь мы имеем то, что уместнее всего было бы назвать равновесием и что организуется по тому же принципу, по каким строятся равновесия рычагов в мире физических явлений. Именно. Если представить себе точкой опоры цезуру, разделяющую два согласуемых, т.-е. взаимно устанавливающих равновесие такта, то возбуждение одной из частей должно отвечать успокоению другой, а следовательно, если мы имеем в первой части повышение тона, то во второй должны ждать понижения, если в первой усиление—во второй ослабление, если в первой ускорение—во второй замедление. В мелодических схемах мы это наблюдаем в интонациях вопроса и ответа, а также в сопоставлении; в силовых—в постепенном усилении к главному ударе-

нию и постепенном ослаблении после него; пример темпового равновесия мы приводили в соответственном месте.

Но если в нашем распоряжении не два речевых такта, друг друга уравновешивающих, а один, где точка опоры при начале, то мелодически равновесие достигается искусственным повышением первой половины такта. В результате мы и получаем равновесие рычагов I и III родов.



Дер. Сара-Гора
26/VII 1921 г.

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

по вопросам интонации и мелодики стиха, составляемой С. И. Бернштейном и Б. М. Эйхенбаумом по поручению Института Живого Слова.

Barth, A. Klang und Tonhöhe der Sprechstimme. Leipzig. 1906. S. 52.

Bergonié. Phénomènes physiques de la phonation. Thèse. Paris. 1883.

Blümel, K. Die Rutzsche Lehre vom Zusammenhang der Sprache und des Gesanges mit der Körperhaltung. German.-roman. Monatsschr. 4 (1912), S. 389—410.

Blümel, Rudolph. Рецензия — см. Sievers, «Rhythmisch-melodische Studien». «Indogermanische Forschungen. Zeitschrift für indogermanische Sprach-und Altertumskunde» hrsg. v. K. Brugmann u. W. Streitberg. Bd. XXXII: Anzeiger. S. 62—74. Strassburg. K. Trübner. 1913.

Bourdon, B. L'application de la méthode graphique à l'étude de l'intensité de la voix. Année psychol. IV (1898). Pp. 369—378.

Bourdon, B. L'expression des émotions et des tendances dans le langage. Paris. 1892. P. 374.

Brosch, E. The English tonic accent. Progr. Kremsier. 22 S. °

Déguisne. Die Aufzeichnung von akustischen Schwebungen. Ann. d. Phys. Bd. 23 (1907), 4. Folge, S. 308.

Ehrlich, H. Untersuchungen über die Natur der griechischen Betonung. Berl. Wiedemann. 1912. S. XI + 275.

Engel, G. Studien zur Theorie des Gesanges. Ann. d. Phys. 1869.

Flatau, Th., S. Sur un quatrième registre musical de la voix. Arch. intern. de Laryngol. 1905.

Gallée, J. H. und Zwaardemaker, H. Duur en tonshoogte van Nederlandsche Klanken en lettergrepen. Handel. v. h. Nederl. Philol. Congres. 1902. Pp. 115—135.

Garcia. Beobachtungen über die menschliche Stimme. Wien. 1878.

Garcia. Mémoire sur la voix humaine. Paris. 1847.

Garcia. Recherches sur la voix humaine. C. K. 1861 (1. sem.). P. 654.

Gavarret. Phénomènes physiques de la phonation. Paris. 1877.

Guillemin. Etude sur la voix humaine. Thèse. Lyon. 1888.

Gutzmann, H. Ueber die Tonhöhe der Sprechstimme. Monatsschr. f. Sprachheilkunde. 1906.

Hensen, V. Ein einfaches Verfahren zur Beobachtung der Tonhöhe eines gesungenen Tones. Arch. f. Anat. u. Physiol. (Physiol. Abt.). 1879. S. 155.

Heusler, A. E. Sievers und die Sprachmelodie. Deutsche Litt.-Ztg. 35, S. 1477—1486.

Jocovitch, M. Contribution à l'étude des intonations serbes. Rev. Phon. 2 (1912), 201—212.

Jones, Daniel. Intonation Curves. A collection of phonetic Texts, in which Intonation is marked throughout by means of curved lines on a musical stave. Leipzig u. Berlin. Teubner. 1909.

Kauffmann, Friedrich. Zur deutschen Dialektkunde. I. F. Anz. 4 (1894), S. 69—79.

Kleinecke, P. Ueber Ton und Rhythmus in gebundener und ungebundener Rede. «Monatsschrift f. höhere Schulen». 1908 (7), S. 419—27.

Klemm, E. Satzmelodische Untersuchungen zum ahd. Isidor. P. Br. B. 37 (1912), 1—78.

Klünder. Ein Versuch, die Fehler zu bestimmen, welche der Kehlkopf beim Halten eines Tones macht. Marburg. 1872.

Koch. Språkhistoriska undersoekningar om Svensk aksent. Lund. 1878—1885.

Krueger, F. und Wirth, W. Die Messung der Sprechmelodie als Ausdrucksmethode. Atti del V congresso intern. di psicol. (1905). Rom. 1906.

Krueger, F. und Wirth, W. Ein neuer Kehltonschreiber. Wundts Psych. Stud. Bd. I (1901), Heft. 1.

Lermayez. Etude expérimentale sur la phonation. Thèse. Paris. 1886.

Leskien, A. Untersuchungen über Quantität und Betonung in den slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. B. Das Verhältnis von Betonung und Quantität in den zweisilbigen primären Nomina. C. Das Verhältnis von Betonung und Quantität in den stammbildenden Suffixen mehrsilbiger Nomina. Abh. d. phil. hist. Kl. d. kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Bd. XIII. S. 535—610. Leipzig. 1893.

Рец. (Hirt). I. F. Anz. 4 (1894), S. 52—56.

Lyttkens, J. ock F. Wulff. Afhandling om aksent. Lund. 1875.

Marage. Phonation et audition d'aprés les travaux récents publiés en France. Année psychol. VIII (1902). Pp. 257—298.

Marbe, K. Die Anwendung russender Flammen in der Psychologie und ihren Grenzgebieten. Vortrag a. d. III. Kongreszf. exper. Psychologie. Frankfurt a. M. 1908.

Marichelle, M. La parole d'après le tracé du phonographe. Paris. 1897.

Masing, Woldemar. Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. «Quellen u. Forschungen zur Sprach. u. Kulturgeschichte d. germanischen Völker» hrsg. v. A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt. Heft 108. Strassburg. K. Trübner. 1910. S.79.

Noatzsch, R. Sprachmelodie und Gesangsmedodie. «Musikalisches Wochenblatt» 1908. (39). S. 104-6, 133-5.

Panconcelli-Calzia, G. Ueber Sprachmelodie und den heutigen Stand der Forschungen auf diesem Gebiete. Die Neueren Sprachen. Bd. 20. (1912). S. 589—596.

Passy, Paul. Etude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux. Thèse pour le doctorat présentée a la Faculté des Lettres de Paris... Paris. Librairie Firmin-Didot. 1890. Pp. 270.

Passy, Paul. Les sons du français. Leur formation, leur combinaison, leur représentation. 6-me éd. Paris. Librairie Firmin-Didot. Société des Traités. 1906. Pp. 190.

Passy, Paul. Petite phonétique comparée des principales langues européennes. 2-me éd. revue et compl. Leipzig. Teubner. 1912. Pp. IV + 145.

Rousselot, L'abbé. Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellerfrouin (Charente). Revue des patois Gallo-Romans. IV.

Рец. (F. Kauffman): I. F. Anz. 4 (1894), SS. 77—79.

Rush, Dr. Philosophy of the human Voice. 1827.

Rutz, O. Das Musikalische im gesprochenen Wort. «Musik» 1908, 8, S. 348—51.

Rutz, O. Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München. Beck. 1908. S. VI + 158.

Saran, Franz. Melodik und Rhythmik der «Zueignung» Goethes. Studien z. deutschen Philologie. Festgabe d. germanistischen Abteilung d. 47. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Halle z. Begrüssung dargebracht... Halle. Niemeyer. 1903.

Saran, F. Рецензия на книгу: O. Rutz—«Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme» (см. выше). «Jahresbericht über Germanische Philologie» 1908, 30, S. 109—10.

Schmidt, H. Die Register der menschlichen Stimme und ihre Behandlung. Cäcilienvereinsorgan. 47. Jhrg. S. 113.

Scripture, E. W. Researches in experimental phonetics. The Study of Speech curves. Washington, D. C. Publ. by the Carnegie Institution. November. 1906. P. 204.

Siebeck, H. Sprachmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis. H. Riemann-Festschrift. Gesamm. Studien. Lpr. Hesse. 1909.

Sievers, Eduard. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Germanische Bibliothek hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. (Untersuchungen u. Texte). 5. Band. Heidelberg. C. Winter. 1912. S. 141.

Рецензии: «Indogerm. Fosrchungen», Bd. XXXII (1913), Anzeiger, s. 62—74 (R. Blümel), «Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwiss». Bd. VIII (1913), Heft 2, s. 315—16 (R. Müller-Freienfels).

Ср.: A. Heusler, E. Sievers und die Sprachmelodie. Deutsche Lit.-Ztg. 35, S. 1477—1486.

Ср. J. Tenner. Ueber Versmelodie. Zschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss. Bd. VIII. (1913). Heft 2. S. 247—279; Heft 3. S. 353—402.

Sievers, E. Zur nordischen Verbalnegation. I. F. Bd. 31. (1912). SS. 335—358.

Spitteler, C. Die Melodie. «Kunstwart». 1908, 22, S. 48—9.

Skutsch, F. Der lateinische Accent. Glotta. 4. (1912). S. 187—200.

Sturtevant, E. H. Notes on the Character of Greek and Latin Accent. Trans. of the Amer. Assoc. 42 (1912). Pp. 45—52.

Tenner, Julius. Uber Versmelodie. «Zeitschrift für Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft» hrsg. v. Max Dessoir. Bd. VIII (1913), Heft 2 (S. 247—79) u. Heft 3 (S. 353—402). Stuttgart. Verlag v. F. Enke.

Turner, R. L. Against the stress accent in latin. The Class. Review. 26 (1912), p. 147—153.

Verner. Zur Ablautfrage. KZ. Bd. 23. S. 97 ff.

Vivell, C. Aehnlichkeit der Tonintervalle mit den Versfüssen. Gregorian. Rundschau. 1912. S. 37.

Wagner, Prof. Der gegenwärtige Lautbestand des Schwäbischen in der Mundart von Reutlingen. Festschrift und Programm der kgl. Realanstalt Reutlingen. 1889. 1891.

Рец. (F. Kauffmann): I. F. Anz. 4 (1894), 75—77.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

К. Бальмонт. Поэзия, как волшебство. М. 1916.

А. Белый. Символизм. Лирика и Эксперимент. «Не пой, красавица, при мне».

» О художественной прозе. Горн. 1919. Кн. II—III.

А. Бернштейн. Мир звуков, как объект восприятия и мысли. Вопр. филос. и психол. 1896. XXXII.

А. Бернштейн. О восприятии постоянных и переменных раздражений. Вопр. филос. и психол. 1897. XXXVI.

В. Богородицкий. Общий курс русской грамматики. К. 1913.

» Опыт физиологии общерусского произношения. Казань. 1909.

Бодуэн де Куртене. Филологические записки. 1881. Вып. IV—V.

Божидар. Распевочное единство; редакция, предисловие, комментарии Сергея Боброва. М. 1916.

С. Бонди. Ритмика стиха. Стенограмма лекций, читанных в Институте Живого Слова в 1919 году.

О. Брок. Описание одного говора из юго-западной части Тотемского уезда. Спб. 1907.

» Очерк физиологии славянской речи. Энциклопедия славянской филологии. Вып. 5. Спб. 1910.

В. Брюсов. Опыты. М. 1918.

А. Бэн. Психология. Перев. В. Ивановского. М. 1906.

К. Бюхер. Работа и ритм. Перев. И. Иванова. 1899.

В. Вагнер. Генезис и развитие музыки. Вопросы философ. и психол. 1895. XXVIII.

С. Волконский. Выразительное слово. Спб. 1913.

В. Воробьев. Опыт классификации выразительных движений по их генезу. Вопр. филос. и психол. 1897. XL.

В. Вундт. Проблема психологии народов. Перев. Н. Самсонова. М. 1912.

Г. Гельмгольц. Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки. Спб. 1875.

Э. Гроссе. Происхождение искусства. Перев. А. Грузинского. 1899.

М. Гюйо. Задачи современной эстетики. Перев. А. Чудинова. 1891.

Ч. Дарвин. О выражении ощущений у человека и животных. Перев. А. Ковалевского. Спб. 1872.

» Происхождение человека и половой подбор. Перев. М. Филиппова. Спб. 1903.

У. Джемс. Психология. Перев. П. Лапшина. Изд. 6-ое.

И. Догель. Влияние музыки на человека и животных. Казань. 1888.

Ф. Зелинский. Из жизни идей. Древний мир и мы. В. Вундт и психология языка. Спб. 1911.

» Рабочая песенка. Из жизни идей. Спб. 1911.

» Ритмика прозы. Стенограмма лекций, читанных в Институте Живого Слова в 1918 году.

» Ритмика художественной речи и ее психологические основания. Вестник Психологии. 1906. Вып. II, IV.

Б. Китерман. Эмоциональный смысл слов. Ж. М. Н. Пр. 1909. I.

Д. Коровяков. Искусство выразительного чтения. Спб. 1904.

» Этюды выразительного чтения. Спб. 1890.

Ф. Корш. О русском народном стихосложении. Сб. II Отд. Ак. Наук. 1901, т. 67, № 8.

С. Крассовский. О языке и нравах. О душевных ощущениях, связанных с членораздельными звуками. Опыт отыскания законов слова. I. Спб. 1906, II. Спб. 1908.

Д. Кудрявский. Психология и языкознание. Изв. II Отд. Ак. Наук. 1904. IX. Кн. 2.

А. Неустроев. Музыка и чувство. Спб. 1890.

» О происхождении музыки. Спб. 1892.

Н. Огиенко. Русское литературное ударение. К. 1914.

В. Острогорский. Выразительное чтение. М. 1916.

В. Петр. О составах, строях и ладах в древне греческой музыке. К. 1901.

А. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. М. 1914.

А. Погодин. Язык как творчество. Вопр. теории и психол. творчества. IV.

Е. Поливанов. По поводу звуковых жестов японского языка. Сб. по теории поэтич. языка. I. Спб. 1916.

А. Потебня. Мысль и язык. X. 1892.

А. Римский-Корсаков. Борис Годунов М. П. Мусоргского. Музык. Современник. 1917 № 5—6.

Н. Сентюрина. О знаках препинания. Голос и Речь. Январь. 1914.

Смирнов. Физиологические и психологические основы эстетики. Неврологич. Вестник. 1894. II. Вып. 2.

Г. Спенсер. Происхождение и действие музыки. Соч. 1866—1881.

» Ритм движения. Соч. 1866—1881.

И. Тарханов. О влиянии музыки на человеческий организм. Сев. Вестн. 1893. Кн. I.

А. Томсон. Общее языковедение. Одесса. 1910.

М. Тулов. Об элементарных звуках человеческой речи. Киев. 1874.

Н. Усов. Экспериментальная фонетика. Спб. 1897.
Фредерик и Нюэйль. Основы физиологии человека. Перев. Н. Введенского Спб. 1899.
В. Чернышев. Азбука выразительного чтения. Спб. 1915.
В. Чудовский. Несколько мыслей к возможному учению о стихе. Аполлон. 1915. X—XI. № 8—9.
Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Спб. 1914.
Л. Щерба. Фонетика. Стенограмма лекций, читанных в Институте Живого Слова в 1919 году.
Г. Эрастов. Искусство чтения. Спб. 1903.
Л. Якубинский. О звуках стихотворного языка. Сб. по теории поэтич. языка. I. Спб. 1916.
Л. Якубинский. Эволюция речи. Стенограмма лекций, читанных в Институте Живого Слова в 1919 году.
Jules Combarieux. La musique, ses lois, son évolution. P. 1908.
» » Les rapports de la musique et de la poésie, considerées au point de vue de l'expression. P. 1894.
Merckel. Physiologie d. menschliche Sprache. 1857.
P. Pierson. Métrique naturelle du langage. P. 1884.
Rousseau. Dictionnaire de Musique.
Rousselot. Principes de Phonétique expérimentale. P. 1901—1908.
F. Saran. Deutsche Verslehre. Handbuch d. Deutschen Unterrichts. III. München. 1907.
E. Sivers. Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen. L. 1885.
C. Svédélius. L'analise du langage appliquée à la langue française. Upsala. 1897.
P. Verrier. Essai sur les principes de la métrique anglaise. P. 1909.
W. Wundt. Die Sprache. Völkerpsychologie.

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Закономерность мелодии человеческой речи. Голос и речь. 1913. III, V.
» » » » Маски. 1914—1915. № 1.
Научные основы искусства речи. Литогр. изд. Спб. 1918.
Современные школы произнесения стиха. Жизнь и Искусство. 1919.
История театрального образования в России (Материалы по истории театра в России. Т. I, XVII и XVIII вв.) in 8°, 464 + XXII стр. текста. Изд. Дир. Импер. театр., в колич. 500 экз. Спб. 1913.
Театр в России в эпоху отечественной войны, in 8° 200 стр. текста; 33 автотипии на меловой бумаге. Спб. 1912. Тип. Сириус, в колич. 1.000 экз.
Театральные здания в С.-Петербурге в XVIII ст. Отд. оттиск журн. Старые годы. 1910. II—III, в колич. 30 экз.

Театральные здания в Москве в XVII и XVIII ст.ст. Ежегодник Импер. театр. 1910. VII—VIII.

Против Волкова, как основателя русского театра (По поводу открытия Волковского театра в Ярославле). Ежег. Импер. театр. 1912. VII.

Комедиант Манн. Ежег. Импер. театр. 1913. II.

Театральный костюм XVIII века и художник Боке. Старые Годы. 1915. I—II.

Театр в России при Алексее Михайловиче
Первые постановки Бригадира и Недоросля
} История русского театра; под редакцией В. Каллаша и Н. Эфроса. М. 1914.

Иностранные антрепризы Екатерининского времени. Библиофил. 1915. VI.

Карамзин и театр. Библиофил. 1916. Последняя книжка.

Двадцатипятилетие драматических курсов при С.-Петербургском Театральном Училище (1888—1913), под редакцией П. Морозова. Изд. Дирекции Импер. театр. в колич. 300 экз. Спб. 1913.

Театр в России при Императрице Анне Иоанновне и Императоре Иоанне Антоновиче. Отдельн. оттиск журн. Ежегодн. Импер. театров. 1913. III. IV. VI.

Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII в.в. Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII в.в. Русский алфавит. Сборник Историко-Театральной секции № 1. Народный Комиссариат по Просвещению. Театральный отдел. Петроград. 1918.

Театр дома и в школе, руководство к постановке домашних и школьных спектаклей. Прилож. к журн. Родник. 1912. I.

Ханский дворец в Бахчисарае. Отд. оттиск журн. Старые Годы. 1912. IV, в колич. 300 экз.

На вершинах декадентства. Станислав Пшибышевский. Перевод с польского из Wilhelm Feldman, Współczesna literatura polska. 1905. Библиотека журн. Театр и Искусство. 1908. XII.

Театр общественного образования. Театр и Искусство. 1908. №№ 44, 45.

Амфитеатр. Жизнь и Искусство. 1922. № 1.

» Вестник Театра и Искусства. 1922. № 2.

В ПЕЧАТИ:

Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII в.в. Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII в.в. Иностранный алфавит. Нар. Ком. Прос. ТеО. Сборник Историко-Театральной секции № 2.

Театр в России при Императрице Елисавете Петровне. Нар. Ком. Прос. ТеО Сборник Историко-Театр. секции. № 2.

Театр при Академии Художеств. История Академии Художеств под редакцией Н. Н. Врангеля.

И. А. Дмитревский. Критико-биографический очерк, составленный к столетию со дня смерти 1821—1921. Книгоиздательство Петрополис.

Русский Народный кукольный театр. Книгоиздательство Петрополис.

Театр и его возможные формы в будущем. Государственное Издательство.

Таблица 1.

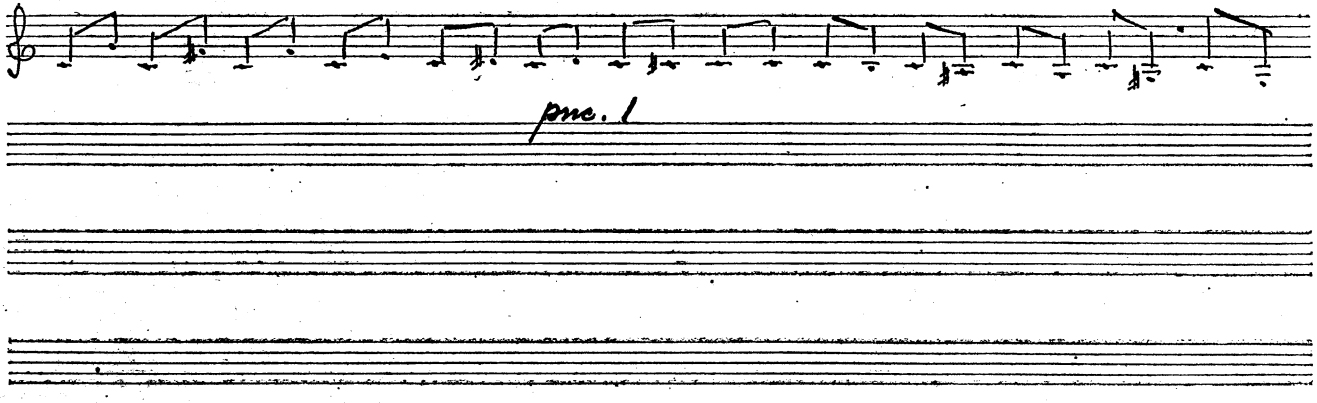


Таблица II.

Нормальная транскрипция В. Богородицкого.

mf f p mf f f p f f mf p

ţă gá vъ gă bój zò gă nòl vъ gă xò ō gă ky mitь

no ky natь ná pъ kă

числа вибраций

ná pъ kă nъ pa kat

nъ pa kat

Обычная тиронация нераспространн. предложений.

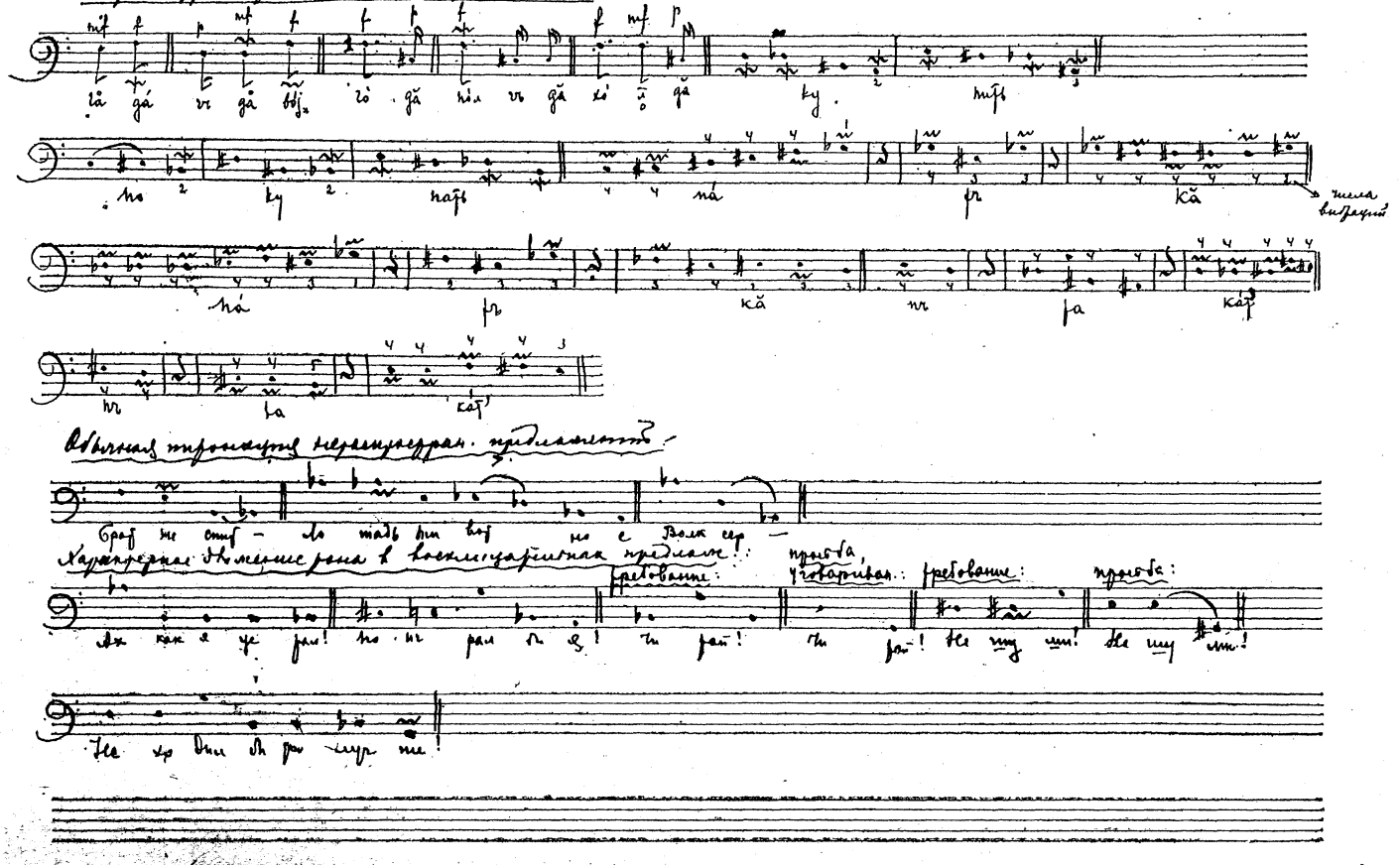
Брат же спит — ло тадь ни вот но с Волк сер —

Характерное движение рона в восклицательных предлож.:

Ах как я це рал! но нъ рал бы я! чи рай! чи рай! Не шу ли! Не шу ли!

требование: просьба, уговаривая: требование: просьба:

Не хр дил бы ро мур ше!



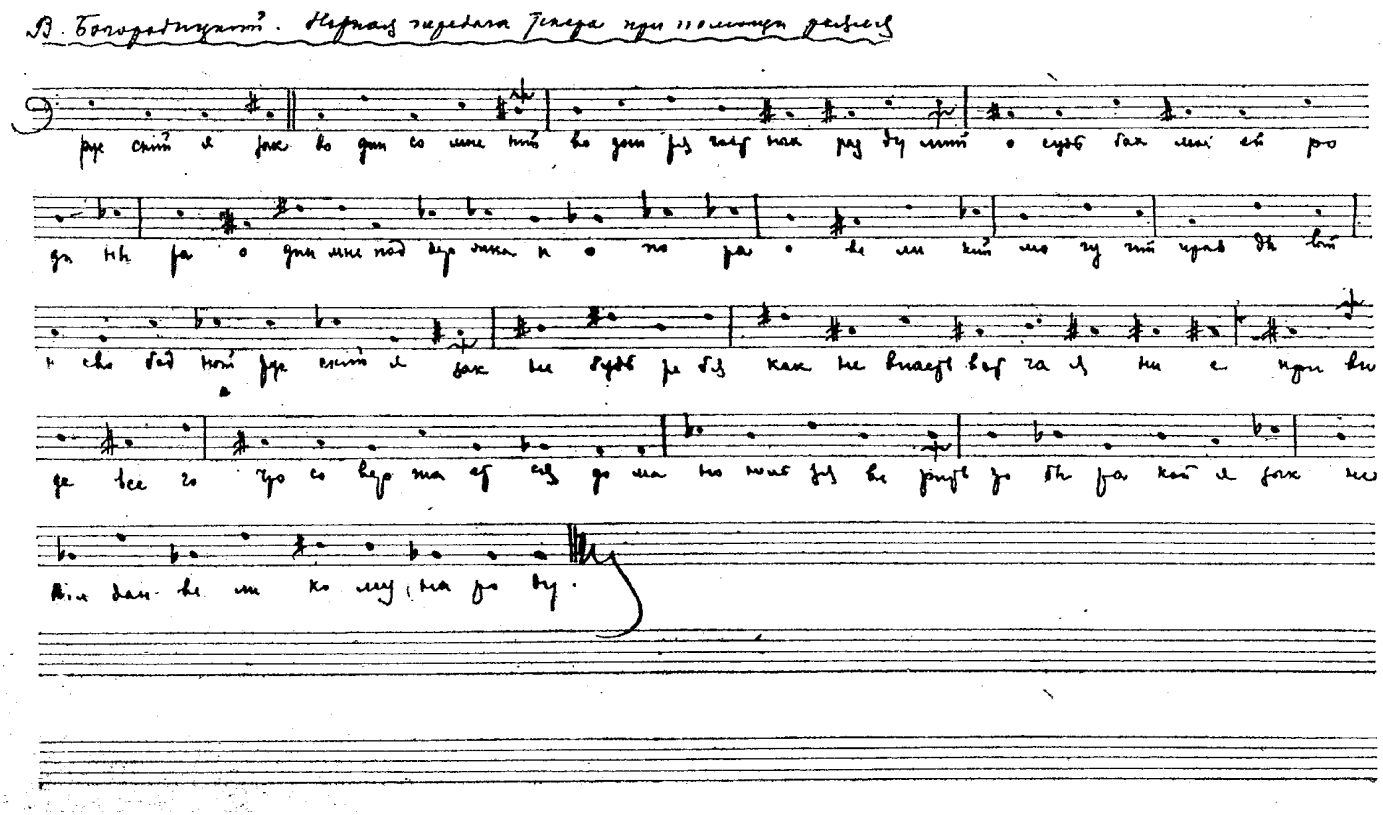


Таблица IV.

Схема Городинского.

Пример вполне законченной фразы

О де ро Кар ти на зо ло той Конь пал кар ти на пре кра на кар ти на пре кра на

По ле ко ро ра е при над ле жит кресть я нам у же рас на ка но

Союзы и предлоги

Рожь и пше ни ца не ред на, ми

Предлож. сочиненные

Вче ра вы пал глу бо кий снег, и све че ра от крылась сонна с ед да

Обыденное орнуртвие полной каденцы

Се год ня мы бы ли в цер кви

Повествоват. предл.

За вре у нас пред ник: день ан ге ла на ше го от ца

Кадане и логическое ударение

По ле у се я но цве та ми По ле у се я но цве та ми По ле у се я но цве та ми.

Антитеза

Мы по е дем в го род, а вы ос та вай тесь до ма. до ма Бе ли вы се год ня рас по ла га е те вре ме нем,

Звательные слова

Ро зай ди ре кнам Ма ма! По слу шай! Зе ле но куд ры е! Сре пан

Восклицат. и повелит. предложения

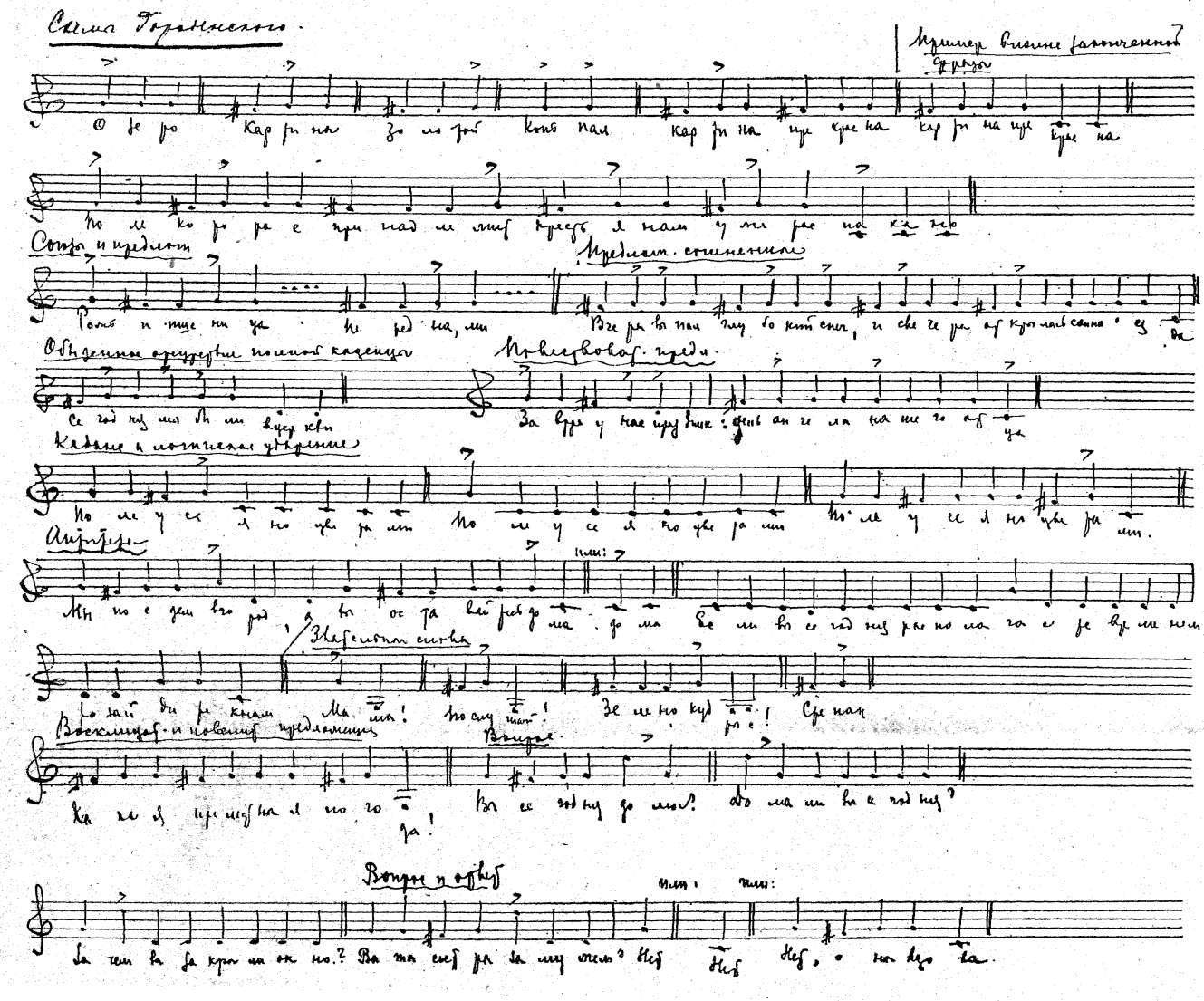
Ка ка я пре лест на я по го да!

Вопрос

Вы се год ня до мо? До ма ли вы се год ня?

Вопрос и ответ

Та чем вы за кры ли ок но? Ва ша сест ра за му жем? Нет Нет Нет, о на вдо ва.



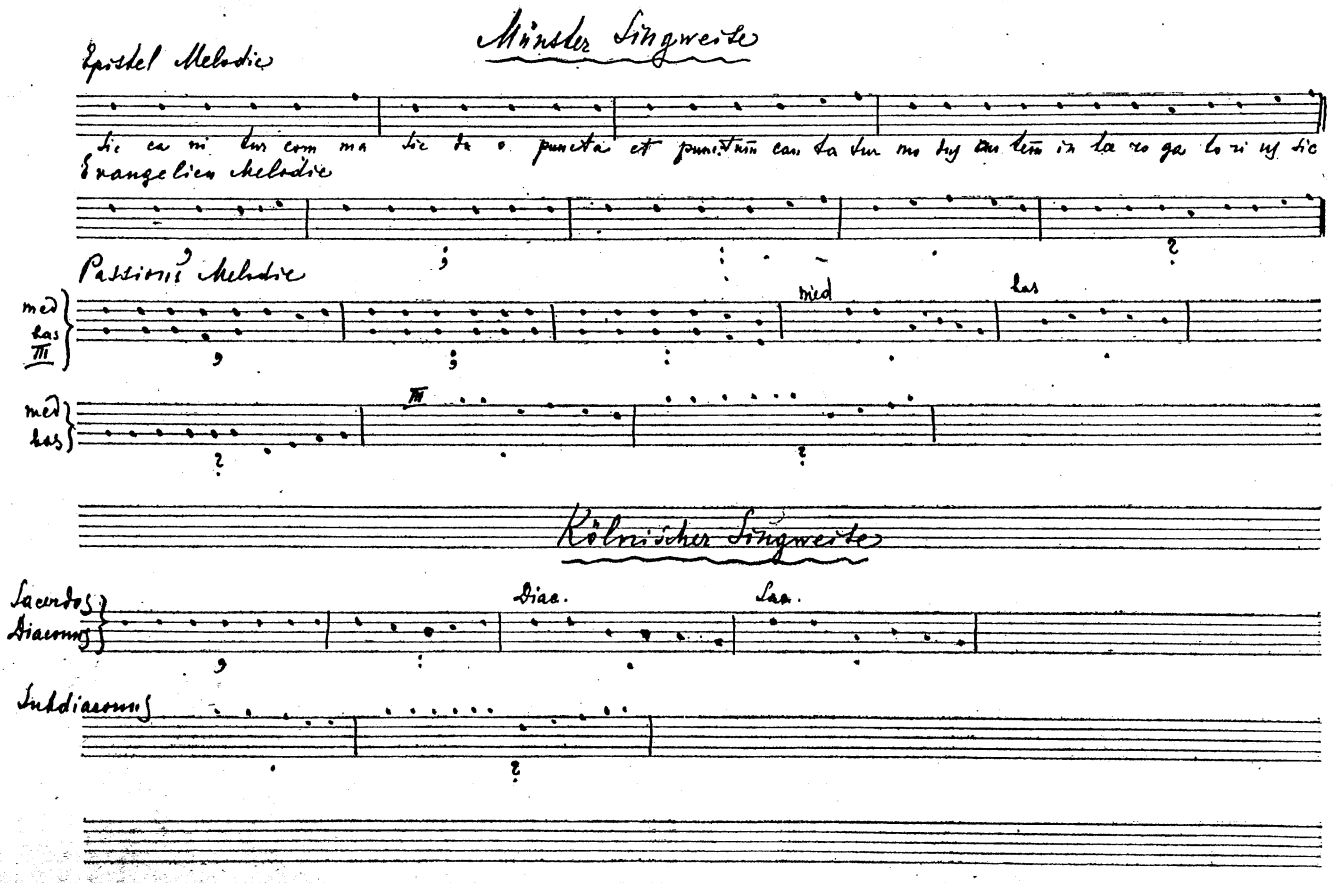
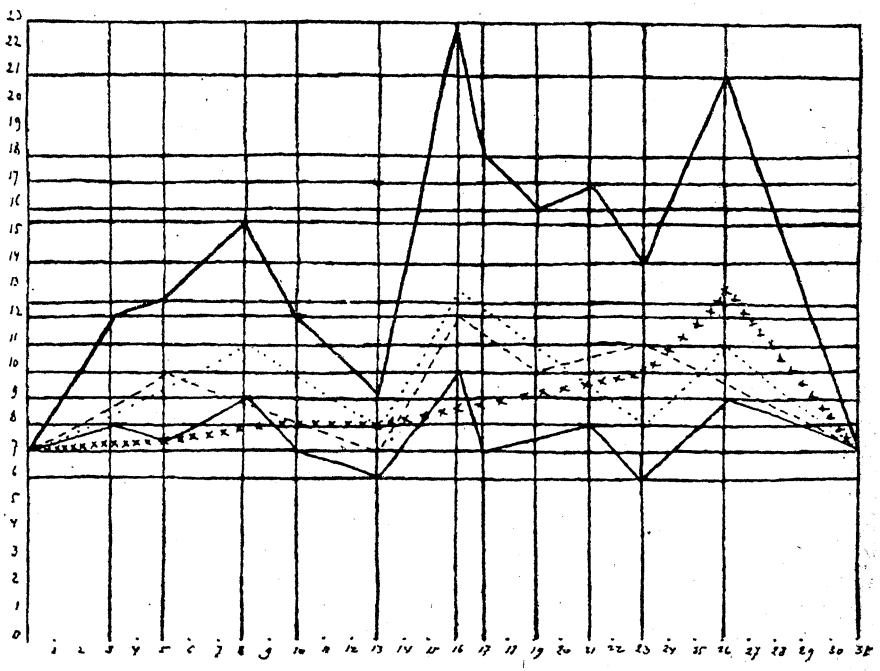

Münster Singweise
Epistel Melodie
Evangelien Melodie
Passions Melodie
med
las
Kölnische Singweise
Sacerdos
Diacon
Subdiacon
Diac.
Sac.

Таблица VI.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

стр.

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . . 3— 4

ГЛАВА I . . . . . 5—17

Предмет исследования. Определение понятия «интонация». Разновидности и типы интонаций. Объективное и субъективное в интонации. Интонация мыслимая, воспроизводимая и воспринимаемая. Трудность исследования.

ГЛАВА II . . . . . 17—33

Интонация, как сложное движение. Интонация, как выразительное движение. Классификация движений. Классификация эмоций. Мышечные движения при фонации. Условия необходимые и достаточные. Восприятие интонации. Законы Вебера, Фехнера и Дюбуа Раймона. Действия звука на организм.

ГЛАВА III . . . . . 33—59

Модуляции высот. Мелодика речи. «Фонетическая мелодия». «Музыкальное слово». Средний тон. Речевая тональность. Каденца. Интервал. Диапазон. Тесситура. Музыкальное ударение. Головная и конечная части интонации. Интонации: вопросительная, восклицательная, удивления, звательная, утвердительная, убеждения, объяснительная, просительные, сопоставительная, перерыва, перечисления, повествовательная, индиферентная.

ГЛАВА IV . . . . . 59—73

Теории интонации. Саран. Теории синтаксические и акцентуальные. Пешковский. Городенский. Пирсон. Записи Богородицкого, Усова, Городенского.

ГЛАВА V . . . . . 73—89

Модуляции сил. Динамическое ударение. Ударения слоговые, слововые и фразовые. Речевой такт. Логическое ударение. Расстановка ударений. Силовые интервалы, диапазон, тесситура. Усиления и ослабления.

ГЛАВА VI . . . . . 89—99

Модуляции темпов. Критерий. Длительность звучаний и перерывов. Системы обозначения. Виды перерывов. Изохронность. Знаки прекращания и замечания об их произнесении.

ГЛАВА VII . . . . . 99—103
Модуляции тембров. Объективные и субъективные элементы. Системы Бенедикса и Легуве.

ГЛАВА VIII . . . . . 103—106
Ритм речи. Речевые такты. Сложение ритмических элементов. Равновесность.

МАТЕРИАЛЫ к БИБЛИОГРАФИИ . . . . . 107—110

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА . . . . . 110—112

ТОГО-ЖЕ АВТОРА . . . . . 112—113

В ПЕЧАТИ . . . . . 113—114

Таблицы: I, II, III, IV, V и VI.