

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ М.М. ИЩОЛИТОВА-
ИВАНОВА

На правах рукописи

Опарина Юлия Михайловна

МУЗЫКА СЛÓВА И СЛОВО В МУЗЫКЕ:
ПОЭЗИЯ А. БЛОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
КОМПОЗИТОРОВ

Специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство

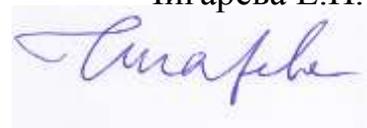
Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Чигарёва Е.И.



МОСКВА – 2014

Содержание

Введение	4
Глава I. Понятие музыкальности поэзии	
1. Звук и смысл.....	21
2. Слово в поэзии.....	29
2.1 «Музыка» внешняя и внутренняя.....	—
2.2 Принцип автокоммуникации в лирике. Внутренняя речь и поэзия.....	36
2.3 Слово, воплощенное в словах.....	42
2.4 «Непереводимость» поэтического смысла.....	44
3. Ритм в поэзии.....	46
3.1 Ритм – универсальный принцип организации поэзии и музыки.....	—
3.2 Ритм и бессознательное.....	48
3.3 Трактовки понятий «ритм» и «метр» в стиховедении. Ритм как фактор музыкальности стиха.....	50
4. Поэтическая интонация.....	70
4.1 Интонация – древнейшая основа поэтической речи.....	—
4.2 К вопросу о трактовке понятия «интонация». Графика стиха как интонационный фактор.....	73
4.3 Эмоциональность поэтической интонации. Выражение смысла в звучании... 81	81
4.4 «Актерская» и «авторская» манеры чтения стихов: звуковая интерпретация и звуковая организация. О чтении стихов А. Блоком.....	85
4.5 Метод анализа поэтической интонации. Сравнительный интонационный анализ стихотворений А. Блока и С. Есенина.....	93
4.6 К проблеме «точных методов» изучения интонации поэтического текста.....	101
4.7 К проблеме терминологии.....	108
Сравнительная таблица-обобщение: «Естественная речь – поэзия – музыка».....	110
Глава II. «О главном, о музыке Блока...» Музыкальное в поэзии А. Блока.	
1. Музыка – инобытие поэзии А. Блока. К постановке проблемы.....	111
2. Музыкальность как основа художественного мировоззрения А. Блока. Музыкальные истоки лирической поэзии: алогическое, звуко-ритмическое становление художественного смысла.....	115
3. Музыкальные особенности поэтики и стихотворной формы А. Блока.....	128
3.1 Музыкальные (звуковые) образы в поэзии А. Блока. Песенные черты композиции его стихотворений.....	129
3.2 Музыкальность как смысловое качество поэзии Блока и средства её воплощения в поэтическом тексте.....	142
3.3 Интонационная организация стихов Блока и поэтический «звукосмысл».....	159
Таблица-обобщение: «Музыкальное в поэзии А. Блока».....	169
Глава III. Музыкальность поэтической интонации А. Блока и ее воплощение в музыке. Интонационные типы стиха (классификация) и принципы их музыкальной интерпретации	
1. Теоретические проблемы музыкальной интерпретации поэзии Блока.....	170
1.1 Интонация поэтическая и музыкальная. Семантические задачи «перевода». Эмоциональный тон.....	—
1.2 К проблеме воплощения структуры поэтического текста в музыке. Ритмоинтонационная идея стихотворения. Принципы музыкального обобщения и детализации.....	185
1.3 Аналитические задачи исследования. Ритмико-интонационная типология стихотворений А. Блока.....	193
2. Аналитические очерки.....	201

2.1 Оstinатно-вариационный интонационный тип стиха и его музыкальные воплощения:.....	—
«Утро в Москве». Г. Свиридов.....	—
«Распушилась, раскачнулась...». Г. Свиридов, В. Пьянков, Е. Земцов.....	207
«Свирель запела на мосту». Д. Кабалевский, Д. Толстой, О. Малевич, О. Моралев, В. Пьянков, Г. Дмитриев, В. Шебалин.....	223
2.2 «Векторный» интонационный тип стиха:.....	249
«В углу дивана». Э. Денисов, Н. Пейко, Д. Смирнов.....	—
Разновидности интонационных композиций векторного типа.....	267
«Песня Офелии». Д. Шостакович.....	269
2.3 Интонационно-контрастный тип стиха и его музыкальные воплощения:.....	279
«Поэт» А. Блока.....	—
Вокальный цикл «Балаганчик» М. Минкова. Поэтические и музыкальные мотивы цикла. «Поэт».....	292
Глава IV. Аналитические этюды	
1. Кантата Г. Свиридова «Ночные облака» на стихи А. Блока. Слово и музыка.	303
№ 1. «Ночные облака».....	309
№ 2. «У берега зеленого».....	323
№ 3. «Часовая стрелка».....	336
№ 4. «Любовь».....	344
№ 5. «Балаганчик».....	351
2. Вокальный цикл Э. Денисова «На снежном костре» на стихи А. Блока. Музыкально-поэтический символизм.....	364
2.1 Компоновка цикла, поэтические мотивы, концепция.....	365
2.2 Музыкальная драматургия цикла. Лейтинтонационная система.....	381
2.3 Гармонические, фактурные приемы, скрепляющие цикл. Тональные центры.....	404
2.4 Поэтическая и музыкальная интонация.....	412
Заключение	435
Список литературы	449
Список иллюстраций	468
Приложения:	
1. Стихотворные тексты А. Блока, получившие музыкальные интерпретации нескольких авторов.....	471
2. Словарь специальных филологических терминов, примененных в работе.....	475
3. Тексты пьес цикла Э. Денисова «На снежном костре».....	479

Введение

Композитор, имеющий дело с живым словом, ищет интонацию.
Г. Свиридов

Тема «слово и музыка» в современном состоянии ее разработанности уже не принадлежит исключительно музыковедению, она стала, можно сказать, самостоятельной областью исследования, точкой пересечения разных областей научного знания. Широкий спектр ее проблематики обусловлен долгой и богатой историей художественного взаимодействия словесного и музыкального начал. Сложились определенные ракурсы изучения музыкальности в слове и наоборот, словесного в музыке¹. В этом смысле данная работа, конечно, опирается на отечественную музыковедческую традицию и продолжает ее.

В то же время, несмотря на накопленные музыковедением обширные знания, область «слово и музыка» не только не исчерпана, но, наоборот, открывает всякий раз новые и всё более интересные грани, ставит вопросы, созвучные современности. Об этом свидетельствует всё нарастающий интерес к этой сфере не только со стороны музыковедения, но и со стороны других наук – философии искусства, филологии, психологии, эстетики, культурологии (см., например, работы последних двух десятилетий: И. Резчиковой, Е. Азначеевой, Н. Мышьяковой, М. Алексеевой, Р. Брузгене, Л. Мартыненко и др.)².

В современной ситуации, когда обществом остро ощущается необходимость утверждения базовых духовных ценностей, музыка всё чаще осознаётся как онтологическая основа культуры, ее «выражение и предвосхищение» (В. Апрелева, В. Суханцева, М. Гудова), а также как особый путь *познания*. «Музыка в состоянии содержать и передать знание о мире, недоступное научному знанию и научным методам. Одно из осознаний XX века состоит в том, что вся информация о мире и все способы моделирования мира не могут быть сведены к научным» (Т. Романовская, 2000. С. 20). Так, Дж. Михайлов указывает на возможность «музыкального и научного постижения мира». В этой связи музыкальность в XX веке осмысливается как *свойство мышления вообще*, отраженное, соответственно, в особенностях художественной формы (А. Лосев, В. Кандинский, М. Чюрленис). «“Музыка” постоянно находится не только в себе, но и “вне себя”: она оказывается причастной к трем огромным сферам бытия — к устройству мира, к внутренней сути человека, к фундаментальным основам искусства» (А. Махов, 2005. С. 107).

¹ Спектр основных направлений исследований и классификация взаимодействий литературы и музыки представлен, например, в работах: Calvin S. Brown, Р. Брузгене, Н. Мышьяковой (2002), М. Алексеевой, Д. Магомедовой (1999), Соловьевой (Кириковой) и др.

² Существуют попытки применить к «музыкальности» стиха методы точных наук: математические («вероятностная музыкальная модель» стиха А. Колмогорова), геометрические (способ преобразования стиха в пространственную симметричную фигуру Л. Портера), что также свидетельствует о поиске единства законов мироздания и законов искусства.

В последние десятилетия интерес к музыкальности слова (и шире – многих явлений культуры) актуализируется также в русле общенаучной тенденции к междисциплинарным исследованиям. Так, семиотика ставит своей целью выявление неких универсальных категорий художественных языков (музыкальный язык как объект семиотики исследовали Б. Яворский, Б. Асафьев, М. Арановский, В. Холопова, Ю. Кон, М. Бонфельд, А. Денисов и др.). Возникшая вслед ей интермедиальность изучает «полиглотизм» произведения искусства, то есть включение в него элементов других видов искусств, и стремится к созданию единого художественного «метаязыка» культуры (проявления музыкальности на уровне структуры, в частности, аналоги музыкальных форм в композиции литературных произведений, рассматривают: Е. Эткинд, Н. Фортунатов, Фейнберг, Б. Кац, Е. Азначеева, Н. Мышьякова, И. Альми, А. Панамарева и мн. др.; в живописи: В. Федотов, Ф. Розинер, Н. Сухорукова).

В свою очередь, в связи с великими завоеваниями точных наук (открытиями в математике, физике, перевернувшими представления о формах существования и способах передачи-восприятия информации), «ведущей тенденцией XX века в развитии науки и искусства становится *энергоцентризм*. Художественная и научная картины мира буквально пронизаны силовыми полями и энергоинформационными потоками» (В. Апрелева, 2004. С.159, выделено автором цитаты).

Многочисленные высказывания художников о подобии творчества «подключению» к некоему информационному потоку, о таинственной «музыке», предшествующей рождению словесного произведения, - зазвучали особенно убедительно. В этой связи психологией кардинально пересматриваются традиционные представления о сущности и природе произведения искусства, о художнике и творческом процессе, открывается огромная роль бессознательного в создании и восприятии художественного произведения (К. Юнг, Л. Выготский и др.).

При этом особенно обнажились противоречия видимой дискретности и статичности формального воплощения — и континуальности, динамизма художественного смысла, запечатленного в нем. Многочисленные исследования XX века привели к осознанию поэтического произведения как живого, *динамического* процесса, *становления* (А. Белый, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов и др.), а также к оценке *смыслопорождающей* функции художественной формы. Очевидной стала и проблема особой целостности, присущей творению подобно живому организму и не равной при этом сумме его компонентов. Интуитивное ощущение, что в «теле» поэтического текста живёт неуловимая «душа», невыразимая словами, которую нельзя увидеть ни в одном аналитическом «разрезе», но без которой подлинное восприятие произведения невозможно, – только к концу XX века наконец обретает статус факта и так или иначе привлекает к себе научное внимание.

Расширение понятия «смысл», признание объективного существования в произведении искусства его имплицитных качеств, не поддающихся логическому постижению и апеллирующих к интуиции, подсознанию, эмоции, актуализировало проблему *адекватности восприятия и интерпретации* читателем авторского замысла; у филологии возникли вопросы: «насколько способен человек слышать стихи – не просто читать написанное, но и угадывать то, что Блок называл “несказанным”» (И. Альми, 2002. С. 484) и каковы механизмы передачи этого «несказанного» в тексте и восприятия его читателем. Таким образом, филологи констатировали «необходимость выявления приемов декодирования смыслов» (Н. Любимова, Н. Пинежанинова, 1996. С. 3), а также «создания теории содержательности звуковой формы речевого произведения» (М. Балаш, 1999. С. 3). Но для этих целей оказались непригодными традиционные филологические методы анализа, рассматривавшие отдельные элементы художественной структуры как статичной системы.

Изучением психологических механизмов порождения и передачи художественного смысла занялись молодые междисциплинарные науки психолингвистика и синергетика, предложив принципиально новые – «недискретные» и «нелинейные» методы анализа (см.: И. Герман, В. Пищальникова). Идея «органической поэтики» (см.: С. Вайман) получила научное продолжение: в иных формах - в психолингвистике, применяющей фоносемантический анализ и метод эмоционально-смысловых доминант (так наз. «концептуальный» анализ, см.: И. Резчикова, Г. Москальчук, В. Пищальникова, М. Чернова); в точных цифрах - в синергетике, исследующей процессы «самопорождения» и «самоорганизации» художественных форм, в связи с чем в центре изучения оказались так называемые «физические законы формообразования» – *повторность и принцип рекомбинации, ритм, симметрия, зона золотого сечения* (Г. Москальчук, Н. Черемисина, Л. Портер) – то есть фактически основные принципы формообразования музыкального.

Исследования психологии, психолингвистики и синергетики выявили объективное наличие в художественном тексте фиксированной *эстетизированной эмоции*, которая «играет не только регулирующую, но и суггестивную роль в понимании авторских смыслов» (В. Пищальникова, 1999. С. 103). Они экспериментально доказали, что именно эмоции являются основным смыслообразующим центром художественного произведения (Л. Выготский; В. Пищальникова, 1992), «направляют поток разнообразных авторских ассоциаций, позволяют сопоставлять разные реалии на основе одинакового субъективно-эмоционального отношения к ним» (цит. соч. С. 18). Целостный художественный смысл *процессуален и недискретен*, он не может быть равен сумме составляющих текст лексико-семантических концептов («познанный, но не названный», он «всегда где-то рядом: он подвижен, текуч, процессуален, возможно обнаружить его лишь в результате рефлексии над этой процессуальностью» (И. Герман, 1999. С. 54)).

Адекватность постижения смысла читателем, доказывают психолингвисты, определяется объективным наличием в тексте эмоционально-смысловой *доминанты* («креативного

аттрактора»). Причем постижение доминантного смысла происходит в большой степени подсознательно и интуитивно, благодаря *ритмической организации* текста. «Ритм (а также интонация, неразрывно с ним связанная) является основным способом эмоционального воздействия речевого произведения и вхождения в эмоциональную сферу автора. Важно подчеркнуть, что данный процесс происходит на сенсорном, бессознательном уровне, следовательно, восприятие эмоциональной доминанты возможно уже на начальных этапах перцепции поэтического текста, а именно — на уровне восприятия его звуковой, ритмомелодической структуры» (М. Чернова, 2002. С. 39, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Из сказанного можно заключить, что современные данные других наук акцентируют и экспериментально подтверждают наличие в художественном тексте комплекса таких «засловесных» смыслопорождающих связей и явлений, которые гораздо раньше были осмыслены как *музыкальность*³. Это:

- непрерывное *становление, континуальность* и «не-именуемость» смысла поэтического произведения, его принципиальная многозначность;
- эстетизированная *эмоция* (а не «образ» или «замысел») как первоисточник художественного смысла и важнейший фактор его становления и восприятия (что фактически отменяет традиционное противостояние «форма» - «содержание», так как эмоция возникает во многом под влиянием именно формальной организации текста);
- наличие в тексте эмоционально-смысловой *доминанты*, которая объединяет сказанное единым «тоном» и является «проводником» смысловой континуальности;
- алогические, суггестивные *способы передачи смысла* в тексте и восприятия его читателем (ассоциативность, звук, ритм, повторность и вариантность, гармонический центр).

Таким образом, некоторые идеи, лежащие в основе предлагаемой работы, встретили неожиданно основательное подтверждение со стороны смежных наук, что весьма укрепляет общенаучную **актуальность** исследования.

Однако изначально тема данной работы порождена внутринаучной, музыковедческой актуальностью, ее основные положения инспирированы совсем иной проблематикой: встреча гениального стихотворения с конгениальной ему музыкой порождает шедевр, однако нередко тот же текст словно угасает, утрачивает всю свою глубину, превращается лишь в «слова» в посредственном вокальном сочинении.

В поисках ответа на вопрос, что же есть в поэзии, что разрушает не очень чуткая к ней музыка, возникла основная **гипотеза** исследования: поэзии Блока присуща тончайшая

³ Однако, к сожалению, только малая часть исследователей связывает эти явления с понятием музыкальности – напр., И. Резчикова, Н. Мышьякова.

музыкальность, которая составляет ее сущность и основу; именно от отношения собственно музыки к музыкальности поэтического слова («двух музык») во многом зависит художественный результат.

Поэтому **целью** исследования является по возможности всестороннее раскрытие явления музыкальности поэзии (на примере творчества Блока) и выявление способов воплощения музыкальности стиха в вокально-поэтическом произведении.

Для этого необходимо решить следующие **задачи**:

- установить весь комплекс явлений, составляющих *музыкальность* поэзии;
- доказать их *обуславливающую значимость* по отношению к художественному смыслу;
- найти *объединяющее начало*, репрезентирующее весь комплекс музыкальности как *звукосмысла* стихотворного произведения; предполагается, что таким носителем целостного звуко-эмоционально-смыслового единства стихотворения является *поэтическая интонация*;
- раскрыть явление поэтической интонации как «музыки стиха», дать *типологию* интонационных композиций стихотворений Блока;
- определить эквивалент(-ы) «перевода» поэтической интонации в интонацию музыкальную, необходимые условия для «трансформации» поэтического смысла в музыкальный;
- проанализировать музыкальные сочинения на стихи Блока с позиций: а) способов воплощения поэтической музыкальности; б) сохранения / изменения / разрушения поэтической интонации в музыке.

Объектом исследования стала лирическая поэзия Александра Блока и музыкальные сочинения (камерно-вокальные и хоровые) отечественных композиторов на его стихи. **Предметом** исследования является феномен музыкальности поэзии Блока и способы воплощения ее в музыкально-поэтическом произведении (своего рода «обратного перевода» музыкальности слова в музыку).

Размышляя о музыкальности поэзии, не раз возвращаешься к парадоксальному афоризму Ефима Эткинда: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется» (Е. Эткинд, 1998. С. 367). С одной стороны, поэзия – форма речи, основанная на законах языка, и материал её – слово. С другой стороны, поэзия существует для того, чтобы выразить иное, большее, чем достижимо непоэтическому слову. Она всегда несёт в себе некий «засловесный» смысл, непередаваемый вербально, но стремящийся к ритмическому, звуковому, интонационному выражению с тем, чтобы быть постижимым эмоционально, интуитивно: это свойство поэзии можно назвать *музыкальностью*.

В применении понятия «музыкальность» по отношению к произведению иного вида искусства в науке так и не сложилось единой концепции: о «музыкальности» поэзии, прозы, живописи рассуждают чрезвычайно охотно, при этом трактовки собственно «музыкальности» варьируются порой до противоположных.

Два «полюса» в широком явлении музыкальности поэзии обозначил А. В. Михайлов: «Музыка потенциальна. Она может проявляться совершенно по-разному и она может проявляться в том, что поэзия такого-то автора настолько музыкальна внутри себя, что она непременно вызывает участие композитора, который хватается за эти стихи и, как говорится, кладет их на музыку. Эти слова десятки и сотни раз кладутся на музыку, как, скажем, песни из романа Гёте о Вильгельме Мейстере: они ведь сотни раз положены на музыку. А Гёте иначе и не представлял эти тексты, как положенные на музыку. Читать их глазами да еще про себя — это для него было верхом извращения предназначения такой поэзии. С другой стороны, может быть безусловно музыкальная поэзия, от которой композиторы отворачиваются. Она как бы внутри себя настолько полна, что не требует участия композитора, исключает такое участие. ... Музыканты относятся к ней очень холодно. Она изнутри себя музыка. Она другого типа музыкальность» (А. Михайлов, 2002. С. 21, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Поэзия Блока представляется с этой точки зрения идеальным объектом исследования. Практически во всех работах (музыковедческих, филологических, литературно-критических эссе и проч.), где так или иначе затрагивается проблематика музыкальности поэзии, первым в этой связи упоминается имя Блока (как правило, в сопоставлении, а чаще в противопоставлении с Бальмонтом) и приводятся примеры из его стихотворений, то есть в каком-то смысле блоковская поэзия является «эталоном» музыкальности⁴.

При этом, обладая музыкальностью «первого типа», она чрезвычайно притягательна для композиторов; однако чаще всего привлекающая музыкантов внешняя певучесть, «напевность» оказывается лишь поверхностным слоем иной, глубинной, внутренней музыкальности, постижение которой требует трудного вслушивания «духовным слухом» (говоря словами А. Михайлова, блоковская поэзия «изнутри себя музыка»). Неслучайно С. Бернштейн, собиравший в первые десятилетия XX века коллекцию звукозаписей голосов поэтов, читающих свои стихи, пришел к выводу: стихи Блока относятся к тому роду произведений, которые созданы «не для произнесения, а для чтения про себя».⁵ Причиной этого является «тончайшая музыкальность внутренней языковой структуры», которая «делает почти невозможным адекватное воспроизведение этой структуры голосом» (И. Ковтунова, 1986, с.13-14). Понятно, что

⁴ См., например: Аверинцев С. Поэзия Вяч. Иванова // Вопросы литературы. 1985. №8. С. 160-162. Чуковский К. Блок как человек и поэт. М., 2010. Е. Эткинд, В. Вейдле, Н. Любимова, Н. Пинежанинова и мн. др.

⁵ Ученый выделяет два типа поэтов: одни предполагают скорее внутреннее произнесение, другие рассчитаны на чтение голосом. А. Блока Бернштейн относит к первому типу (С. Бернштейн, 1972).

музыкальная интерпретация также является произнесением стихотворения и, значит, сопряжена с теми же трудностями.

Интерес к Блоку не ослабевает на протяжении уже целого столетия. Первыми обратились к его стихам композиторы-современники: С. Панченко, С. Василенко, М. Гнесин, Н. Мясковский, В. Сенилов, Р. Глиэр, В. Щербачев, М. Кузмин. В 30-40-е годы музыкальную блокиану продолжают Ю. Шапорин, А. Салманов, Н. Пейко, И. Адмони, Б. Гольц, Б. Лятошинский. К творчеству Блока так или иначе прикоснулись практически все ведущие советские композиторы: Д. Шостакович, Д. Кабалевский, А. Салманов, С. Слонимский, Ю. Буцко, Б. Тищенко, Г. Свиридов, Б. Чайковский, Э. Денисов и многие другие.

То, что композиторы порой совершенно противоположных эстетических установок не только обращались к поэзии Блока, но и называли его особо близким себе поэтом, говорит об истинной универсальности его поэтического мира. «Блок был поэт национальный. Участь больших национальных поэтов такова, что они нравятся всем, но когда мы спрашиваем себя: чем нам нравится Пушкин, то объяснение наше всегда периферично» (из речи А. Белого // «Памяти Блока», 1996. С. 11).

Жанровый диапазон музыкальной блокианы очень широк: романсы и песни (жанр наиболее распространенный), хоровые и вокально-симфонические сочинения, музыкально-сценические произведения и инструментальная музыка, бардовские и популярные эстрадные песни. Разные темы, жанры, разные грани мировоззрения поэта, разное слышание, восприятие и степень проникновения в глубину (поистине бесконечную!) блоковского слова – все это определяет большое разнообразие музыкальной стилистики (не говоря уже об образности): от сугубо интимного до эпически-широкого тона высказывания, от экспрессивно-диссонантного музыкального языка до подчеркнуто упрощенных выразительных средств.

Однако, при таком количестве сочинений на стихи Блока, среди них очень много посредственной музыки. Э. Денисов высказался об этом со свойственной ему резкостью суждений: «На Блока и Пушкина написано огромное количество плохой музыки. Единственное, что достойно Пушкина - романс Глинки “Я помню чудное мгновенье”; Блоку еще больше не повезло, тут, пожалуй, вообще ничего нет, кроме двух романсов Рославца» («Неизвестный Денисов», 1997. С. 53). На наш взгляд, счастливых исключений из этого «правила» значительно больше, но, тем не менее, почему же так происходит?

На поверку оказывается, что Блок – один из наиболее сложных для музыкального воплощения поэтов. Это прекрасно ощущал Г. Свиридов – композитор, в музыкальных «устах» которого стихи Блока звучали особенно глубоко и убедительно. В его дневниках есть запись: «Стихи Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно благодаря ей. Они особенно трудны ещё потому, что часто внутри

лежит музыка, музыкальное впечатление» (Г. Свиридов, 2002. С. 139, подчеркнуто мной— Ю.О.). В своей работе над Блоком композитор чётко сформулировал задачу: «Слова Блока = красота и польза. Найти ключ к омузыкаливанию поэта» (там же, с. 82).

Осознавая всю сложность отношений блоковского слова с музыкой, Свиридов «завещал» всё же осуществить исследование этой темы: «тема [“Блок и музыка”] увлекательна, огромна и требует большого специального исследования. Не представляю, правда, кто бы мог его сделать, ибо для этого надо быть, несомненно, музыкантом, т. е. музыкантом-профессионалом, и в то же время знать и любить *Слово*, знать и любить *Поэзию*, знать историю, знать и любить *Россию*, быть причастным к ее духовной жизни, достигшей исключительной высоты в годы, когда творил этот великий поэт» (Г. Свиридов, 2002. С. 137).

Не претендуя на столь глобальный подход, настоящая работа является попыткой обозначить комплекс проявлений музыкальности в поэзии Блока, показать их взаимосвязь, взаимообусловленность, их смысловую значимость, и в конечном счете увидеть за частностями единое и уникальное художественное явление – *Музыку как инобытие поэзии* Блока. В поисках аналогий и параллелей найденным «константам» блоковской звукосмысловой музыкальности собственно в музыке, мы попытаемся выявить возможности и границы «перевода», то есть какой-то мере осуществить поиск того «ключа к омузыкаливанию поэта», о котором говорил Свиридов.

Путь постижения музыкальности поэзии повел нас не вовне, а вглубь явления, по пути, предложенному А.В. Михайловым: *музыка есть глубинное состояние слова*. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания поэтов о творческом процессе, это подтверждает философско-эстетическая концепция «в́идения мира в духе музыки» самого Блока, а главное – всё его поэтическое наследие.

«Всякое, в том числе и словесное произведение, может быть смысловыявлением на разных уровнях одновременно» – говорит А.В. Михайлов. И в этом отношении для проблематики данной работы очень важна дальнейшая его мысль о том, что сопоставлять музыкальные и поэтические произведения нужно не на уровне узкого и условно-схематичного понятия «музыкальных форм» (то есть отыскивая в литературном произведении форму сонаты или фуги), а «восходить на некоторый более высокий уровень – тот, где между построением смысла в его полноте, соответственно, в литературных/поэтических и музыкальных произведениях, будут выявляться *действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства*. Задача ...в том, чтобы рассмотреть *некоторое общее порождающее “форму” в одном и другом случае начало*» (А. Михайлов, 2002. С. 14, выделено мной – Ю.О.).

Отдавая себе отчет в том, что пути решения этой сложнейшей и глобальной задачи могут быть разными, хотелось бы предложить свою версию о «том общем порождающем форму

начале», которое обнаруживается в поэзии и музыке (и играет важнейшую роль в ощущении музыкальности поэзии): это **интонационная сущность** обоих искусств.

Восходя от частного к общему в поиске конечного, полностью «дематериализованного» состояния «перевода» с языка поэзии на язык музыки, мы приходим к чисто эмоциональному смыслу, запечатленному в произведении (как было показано в начале, этот тезис находит обоснование и в данных других наук). До этого ближайшим состоянием смысла оказывается и в поэзии, и в музыке звукосмысл, то есть художественная интонация (поэтическая, с одной стороны, и музыкальная, с другой). При всех их известных различиях у них есть принципиальное общее свойство - они содержат в себе смысл в невербальном, недискретном, континуальном состоянии, благодаря смыслообразующей способности ритма (и его же способности к суггестивной передаче этого смысла). Роль интонации как носителя эмоционально-смыслового единства в поэтическом произведении верно подмечает М. Гаспаров: «Главное ... в поэзии — цельность и целостность, они — ручательство того, что стихотворение выражает истинное “я” поэта. Эта целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова; **для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — интонация. Интонация, конечно, не логическая, а эмоциональная...**» (М. Гаспаров, 1997. С. 151, выделено мной – Ю.О.)

Как в музыкальном, так и в поэтическом текстах именно интонация представляется областью пересечения «формального» и «содержательного» аспектов, поскольку является в равной мере и структурным, и эмоционально-смысловым компонентом. Однако необходимо отметить, что под интонацией здесь понимается весь комплекс звуко-ритмических, лексических, синтаксических выразительных средств (а не узкое понятие «мелодика» речи в поэзии и не звуковысотные контуры мелодической линии в музыке).

Хотя и филология (литературоведение, стиховедение, лингвистика, фонология), и музыковедение постоянно выказывают стремление осмыслить — способность слова к «несловесному» выражению смысла, с одной стороны, и способы омузыкаливания слова и степень влияния слова на музыкальную интонацию, с другой, — всё-таки между ними остаётся какая-то «полоса отчуждения». Думается, это происходит от традиционного узкопрофессионального подхода к проблеме с обеих сторон, тенденция к преодолению которого наметилась лишь недавно.

Пути разрешения долго царившего в литературоведении антагонизма «формы» и «содержания» были проложены так называемой школой формальной филологии в начале прошлого века (Б. Эйхенбаум, О. Брик, Л. Якубинский, Р. Jakobson и др.), однако по

идеологическим причинам развитие они не получили и были возрождены только в конце XX в. Современная филология активно изучает формальные элементы поэтического текста – метр, ритм, фонику (фоносемантику), синтаксис, строфику — признавая за ними *смысловые, выразительные* и *смыслопорождающие* функции, и это так или иначе направляет науку о слове к проблематике музыкальности, однако последняя так и не признается «в правах» ортодоксальным стиховедением.

Все перечисленные стороны стиховой материи имеют известные аналогии в материи музыкальной: звук, метр, ритм, музыкальный синтаксис и форма. При этом, если сравнивать их как отдельные явления⁶, то, конечно, на первый план выступают различия, на коих и настаивают противники «музыкальности» применительно к поэтическому тексту. Если же оценить все элементы материи стиха в их совместном действии, то становится ясно, что это стороны одного явления – **поэтической интонации** как художественно-выразительного комплекса, законы которой, ее задачи и способы передачи смысла вполне близки аналогичному явлению в музыке. В музыке интонация – это определенный комплекс выразительных средств (прежде всего, ритмически организованная мелодическая высотность, но также и лад, гармония, фактура, тембр), причем точно зафиксированный в нотном тексте. То же представлено в стихе интонацией поэтической: *она есть то, как сказано то, что сказано, и передает то, что не сказано*, раскрывает смысл сказанного на ином, эмоционально-музыкальном уровне. Как подчеркивает филолог И. Ковтунова: «Важно учитывать то обстоятельство, что значительная часть смыслов в лирике Блока передается музыкой слова» (И. Ковтунова, 2004. С. 29).

Если в музыковедении, несмотря на возможность отдельного рассмотрения метроритма или звуковысотности, всё же преобладает понимание их неразрывности именно как двух сторон единого явления – музыкальной интонации, то в исследованиях стиха его интонационные составляющие (метр, синтаксис, ритм, фоника, лексико-семантический аспект) очень сильно разведены, так, что создаётся впечатление если не независимости их друг от друга, то в лучшем случае параллельности. Тем более не встречается целостного анализа поэтической интонации как носителя невербального эмоционально-смыслового плана текста. Преобладание языкового, словесно-понятийного подхода (то есть того, что высказано словами) очень сильно заслоняет иной – речевой, эмоционально-интонационный план выражения (того, как сказано и, следовательно, что не высказано, но при этом выражено).

Так, в частности, филологи, разрабатывающие звуко-смысловую, интонационную концепцию стиха и в этом отношении фактически обосновывающие правомерность

⁶ Это и происходит чаще всего, причем сравниваются почему-то «естественная речь» и «музыка» (например, см.: Т. Бершадская) или «речевая интонация» (в стихотворении!) и «музыкальная», тогда как сравнению подлежат лишь явления одного порядка.

поэтической «музыкальности» (Н. Жинкин, Л. Златоустова, И. Ковтунова, Е. Невзглядова), последнего, однако, не осознают, и, выдвигая плодотворные общие установки, как бы «останавливаются у порога» — не предлагают адекватного метода анализа интонации поэтического текста (поскольку здесь неизбежно нужен подход музыканта)⁷. Иные же исследователи, наоборот, определяющие область своих исследований как «музыкальность», сосредоточиваются либо на так называемом «концептуальном» анализе (И. Резчикова, Д. Магомедова), либо на проявлениях музыкальности на уровне образности и стилистики (Н. Мышьякова, И. Альми, Е. Айзенштейн, А. Шульдишова, Р. Тименчик), либо на узко-звуковом (фоническом или фоносемантическом) аспекте стихотворного текста (С. Бураго, Л. Зубова, Н. Любимова, Н. Пинежанинова, Е. Сомова). Наконец, третья (самая многочисленная) группа ученых, многократно упоминающих «интонацию» стиха, понимает под этим «комплекс взаимосвязанных просодических компонентов (мелодика, ритм, темп, интенсивность (динамика) и тембр)» (М. Чернова, 2002. С. 65), то есть трактует интонацию узко, как конструктивно-логический элемент оформления высказывания⁸.

С одной стороны, стиховедение обращало внимание на интонацию всегда, с другой – понимание самого явления интонации и ее роли в художественном целом кардинально различается (поскольку нет единства трактовки термина). Отсюда диапазон разночтений: от утверждения полной невозможности записи интонации в тексте («интонация нигде, ни в речи, ни в музыке, не записывается»), а «записываемый в музыке звуковысотный ряд вовсе не интонация» – утверждает Н. Жинкин, так как здесь под интонацией понимается индивидуально-просодический «агент живого общения», характер произнесения) — до противоположного положения о том, что интонация полностью записана в поэтическом тексте (Е. Невзглядова, А. Белый: «поэт умер, а интонация – вписана»).

Некоторые филологи, говорящие о «музыкальности», отождествляют ее с «мелодикой» в привычном для них понимании ее как звуковысотного контура речи, чем невероятно сужают явление музыкальности, с одной стороны, и гиперболизируют значимость просодии. Таково, в частности, исследование С. Бураго «Музыка поэтической речи», где автор выстраивает концепцию музыкальности стихотворения, исходя из шкалы некоего «естественного ряда» звуков (от шума к постепенному нарастанию силы звучания) и полагая, что «чем сильнее звук, тем он выше», а «значит, последовательное изменение силы звучания есть одновременно и изменение высоты звучания, т.е. не что иное, как мелодия» (С. Бураго, 1986. С. 36). Другие исследователи, наоборот, утверждают, что «термин “мелодика речи” должен быть забыт», поскольку «тональное изменение фонемы делается не для создания мелодии, а для качественного выделения слова» (Н. Жинкин, 1984. С. 145). Б. Эйхенбаум же понимает «мелодию» стиха иначе – как рисунок интонационных нарастаний и спадов, возникающий в

⁷ Так, Е. Невзглядова приходит к следующей, много говорящей музыканту формулировке: «Поэзия – искусство интонируемого смысла» - правда, без какого-либо диалога с аналогичным асафьевским определением музыки.

⁸ По-своему к интонационной основе поэзии подходят психолингвистика и синергетика. В исследованиях Г. Москальчук, В. Пищальниковой, М. Черновой постановка проблемы звучит очень заманчиво: в центре изучения - ритмомелодическая структура художественного текста, то есть, как кажется, может быть представлен целостный подход к звуко-ритмо-содержанию стиха и выявлению его «доминантного эмоционального смысла». Однако под РМ-структурой понимается комплекс *просодических* элементов, который оценивается слушателями через ряд *декламационных* интерпретаций стиха дикторами; ритмическая же структура текста в понимании М. Черновой – это деление его на «смысловые отрезки» (на «значимые отрезки», под которыми фактически подразумевается *логическое* синтаксическое членение).

результате определенных синтаксических конструкций. Именно Эйхенбаум впервые увидел в поэзии «момент интонационный, связь которого с музыкой совершенно органична» (Б. Эйхенбаум, 1922. С. 16). Л. Сабанеев же, как музыкант, искал в поэтической речи звуковысотно и ритмически оформленной интонации в узко-музыкальном смысле и изобретал возможности ее нотной фиксации (Л. Сабанеев, 1923).

Только в последнее десятилетие появились отдельные исследования, посвященные интонации поэтического текста (Н. Чернышева, 2002, Е. Сулова, 2005), правда, пока в достаточно локальных ракурсах. Содержательной и во многом родственной по выдвигаемым положениям является филологическая диссертационная работа Л. Польшиковой «Интонация как проблема поэтики» (2002).

Явление же **поэтической интонации** как непосредственно эмоционального выражения смысла, комплекса (включающего весь спектр звуковых, ритмических, синтаксических, лексико-грамматических, стилистических выразительных средств и аккумулирующего их в высшее звуко-смысловое единство) – не только совсем не разработанная область стиховедения, но даже и не определённая. На то, что особая интонация свойственна каждому поэту и представляет его «лицо», его неповторимый авторский голос, обращает внимание писатель В. Шаламов в своем эссе «Поэтическая интонация». Он подчеркивает, что это явление трудноуловимое и включает многие составляющие, а также отграничивает поэтическую интонацию от понятия стиля или ритма. При этом очень многие поэты и писатели подчеркивают ведущее выразительное значение индивидуальной интонации как запечатленного «авторского голоса» (Блок, Белый, Цветаева, Волошин, Вяч. Иванов и др.)⁹. Генерализирующую роль поэтической интонации как воплощения эмоционального смысла текста акцентирует в своих работах филолог Е. Невзглядова.

Музыковеды же в применении понятия «музыкальность» по отношению к поэзии, с одной стороны, более единодушны: так или иначе эта проблема затрагивается в трудах Б. Асафьева, В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, Т. Хопровой, И. Лаврентьевой, Т. Болеславской, Л. Гервер, И. Степановой, Е. Петрушанской и др., в некоторых из них предложен и ряд практических методов анализа «материи стиха» с точки зрения ее музыкального потенциала. С другой стороны – при всей детальности музыковедческого анализа стиха, практически нигде не учитывается накопленных стиховедением важнейших данных об особенностях внутренней организации (в том числе и *интонационной!*) поэтического текста. В результате сопоставления остаются достаточно локальными и проводятся либо на уровне наиболее поддающейся сравнению общей стороны поэзии и музыки – метро-ритма (причем с достаточно архаичных позиций стопной теории стихосложения), либо на уровне проявлений

⁹ Так, например, для М. Цветаевой решающим критерием в оценке любого поэта становится неповторимый эмоциональный тон, интонация: «У поэта не должно быть “лица”, у него должен быть *голос*, голос его – его лицо. (“Лицо” здесь как *что́*, голос – *как*)» (IV, 1994. С. 562). И зарождение поэтического текста поэта связывает именно с музыкальным началом: «слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу» (V, 1994. С. 285). «Интонация: интенция, ставшая звуком. Воплощенная интенция» (VII, 1995. С. 60).

«речевой интонации» в музыке (где под речевой понимается интонация обычной нехудожественной речи или же типичные интонационно-синтаксические структуры, выделенные Б. Эйхенбаумом).

Стремление к выходу за пределы несколько закостеневшей системы музыковедческого анализа стиха и поиск новых связей поэзии и музыки лишь единичны. Например, интересны наблюдения Б. Каца за поэтическими «органными пунктами» и «скрытым двухголосием» (кстати, опять же на примере стихотворения Блока) (Б. Кац, 1997. С. 72-75). Новый уровень постановки проблемы «слово и музыка» открывает книга И. Степановой (2002), концепцией которой заявлено изучение «взаимоотношения смыслов словесного и музыкального рядов в вокальной музыке», то есть семантические связи слова и музыки. В книге затрагивается ряд вопросов, напрямую относящихся к проблематике настоящей работы, однако не со всеми ответами на них можно согласиться. На наш взгляд, автор не учитывает специфики поэтического смысла, который отнюдь не исчерпывается «видимым» словесным сообщением. Также несколько внешней представляется трактовка исследователем музыкальности стиха, рассматриваемой лишь как звуковая «глоссолалия» (из-за чего автор приходит к выводу, что «обратный перевод» музыкальной поэзии в музыку невозможен (И. Степанова, 2002. С. 194-198)). В настоящей работе предлагаются иные оценки поэтического смысла и музыкальности стиха, а также иной взгляд на проблему семантических связей и воплощения музыкальности слова в музыке.

В недавно опубликованной работе Н. Варядченко о камерно-вокальном творчестве С. Слонимского автор выделяет понятие ритмоинтонации стиха и, в частности, отмечает: «Многогранность и полнота образно-смыслового содержания немислимы без анализа воплощения ритмо-интонации стиха и ее претворения в вокальном произведении. Этим и создается эмоциональное впечатление от стиха и его воплощения в музыкальном тексте сочинений» (Н. Варядченко, 2008. С. 12). Исследователь справедливо обращает внимание на важную роль ритмоинтонации в создании эмоционального содержания стихотворения, его подтекста, а также на неизученность соотношения стиха и музыки с этой точки зрения. Однако, к сожалению, практическое рассмотрение Н. Варядченко «интонации стиха» сводится к структурному анализу ритмики строки (причем с точки зрения формирования «фразовой интонации», то есть выделенности того или иного слова) и ее проекции на музыкальную фразу (ариозного или ариозно-декламационного типа).

На наш взгляд, интонация стиха как основа интонации музыкальной должна быть «прочитана» намного глубже и комплексно, в непосредственной связи с эмоционально-смысловой (семантической) ее стороной, поскольку лишь последняя является глубинной сущностью «перевода» слова в музыку.

Природа поэзии (вообще, а Блока – в особенности), как и музыки – интонационна, но интонационность эта иная, нежели в непоэтической речи, она ближе к интонации музыкальной, чем к речевой. Об этом не раз говорил и сам поэт, это несомненно для воспринимающего блоковские стихи музыкантского слуха. «Гонкая звуковая ткань стиха» Блока, которую исследуют фоностилисты, существует и воспринимается только в форме *ритмоинтонаций*, которые, в свою очередь, жизнеспособны (то есть художественно активны) лишь в контексте особого поэтического синтаксиса и так называемой «интонации неадресованности», возникающей в результате взаимодействия стиховой монотонии и фразовой интонации (что будет раскрыто в работе). Ритмоинтонации (иногда совпадающие со словоразделами, иногда включающие несколько слов – «словоформы»), подобные музыкальным мотивам, могут становиться и чаще являются реально (художественно) «значимыми отрезками» в стихотворном тексте. Они же складываются в более протяжённые интонационные образования (подобно тому, как музыкальные мотивы, соединяясь, образуют фразу, а фраза – предложение) и в конечном счете формируют интонационную композицию стихотворения в целом.

В настоящей работе представлена попытка такого «музыкального» анализа блоковских текстов и постижения их на уровне звуко-ритмо-интонационного воплощения эмоционального содержания. В контексте результатов разбора стихотворения осуществляется анализ его музыкальных интерпретаций (чаще нескольких). Базовыми позициями сравнения при этом становятся: ритмоинтонационная структура, единство эмоционального тона стиха и музыки и воплощение интонационной композиции стиха в музыке.

Методологической базой изучения музыкальности поэтического текста в данной работе послужили труды как общего философско-эстетического и культурологического плана, работы по поэтике, семиотике, психологии искусства, эссе поэтов и писателей, так и специальные филологические исследования разных направлений, книги о поэтическом переводе и искусстве декламации (С. Бернштейн, П. Бранг, К. Григорьян), труды, посвященные личности и творчеству А. Блока.

Базовая часть собственно метода анализа стихотворного текста сформирована широким спектром филологических работ (стиховедческих, литературоведческих, лингвистических), среди которых основополагающими являются труды Б. Эйхенбаума, М. Гаспарова, А. Квятковского, Е. Эткинда, В. Холшевникова, Ю. Тынянова, Л. Златоустовой, Е. Невзглядовой и др.

Плодотворен для настоящего исследования подход активно развивающейся в последние десятилетия фоностилистики, которая исследует «звукоповторы и звуко-символизм в связи с проблемой содержательности звуковой формы и экспрессивности звуков» (Н. Пинежанинова, 1992. С. 3). Рассматривая фонику стиха как фактор *тембровой* выразительности, во многом

определяющий *эмоциональную* окраску речи, а также ее *семантическую* и *смыслообразующую* роль, филологи приходят к выводу, что на основании звуковых повторов возникают необходимые в смысловом отношении ассоциативные связи¹⁰.

Множество ценных наблюдений с точки зрения звуко смысла стиха нашел для себя автор и в исследованиях «магистральной» линии стиховедения (и даже статистического его направления), хотя традиционная стопная теория стиха (и соответствующий метроритмический анализ) представляется мало пригодной для анализа поэтической интонации Блока. Приверженцы метроритмического изучения стиха (М. Гаспаров, К. Тарановский, П. Руднев, М. Шапир, О. Федотов и мн. др.) находят в изменениях ритма (в соотношениях метрической сетки и реальных ритмических вариаций) отражение смысла сказанного и драматургии стихотворения, а также утверждают наличие типичных для поэта размеров, имеющих определённый выразительный ореол («метрический репертуар Блока» (Руднев), «ритмико-синтаксические клише» (Гаспаров)), что фактически подводит к проблеме индивидуальной авторской интонации¹¹.

Более отвечающими ритмоинтонационной природе блоковского поэтического слова представляются методологические разработки Л. Златоустовой, Н. Черемисиной, поскольку они содержат концепцию *словесного ритма* (ритма словоразделов). Выдвинутое Л. Златоустовой понятие *ритмоструктур* является одним из ключевых в методике анализа поэтической интонации, предложенной в данной работе.

Особую значимость для данной работы представляют филологические труды о «мелодике» или об интонации стиха (Б. Эйхенбаума, В. Холшевникова, И. Ковтуновой, Е. Невзглядовой, Л. Польшиковой), а также разработанная Б. Асафьевым теория музыкальной интонации.

При этом сам представленный в данной работе **метод** является новаторским, поскольку впервые предлагает комплексный *анализ поэтической интонации как художественного аналога интонации музыкальной*.

В качестве малой меры стиха, в отличие от традиционной стопы или элементной группы («доли», по М. Гаспарову), данный метод избирает так называемое «фонетическое слово» или (реже) словосочетание, имеющее один акцент и определенный мелодический контур (в

¹⁰ В свою очередь, они методологически опираются на ставшими уже классическими исследования фонической стороны стиха О. Брика, Р. Якобсона, Б. Гончарова, Н. Кожевниковой и др.

¹¹ Выразительные качества ритма в любом конкретном стихотворении бесспорны, поскольку неотделимы от всей звуко-смысловой материи стиха; трактовка же этой выразительности как объективно присущей самой метроритмической схеме, придание ей универсального характера, на наш взгляд, приводят к натяжкам (таким, как поиски семантики метра). Е. Невзглядова верно отмечает в этой связи, что метр обладает не семантикой, а, скорее, *интонационной памятью* (а вот интонация уже обладает эмоциональностью). Поэтому, когда мы вспоминаем стихотворение или песню, вместе с эмоциональной памятью возникает ритм как интонационно-звуковой каркас, и тут же «всплывают» слова. То есть наша память хранит и воссоздает ритм не как схему ударных и безударных слогов, а как формы словесных интонаций.

зависимости от положения акцента). Эта наименьшая ритмико-интонационная единица, в отличие от схематически постигаемых стоп или долей, является живой и реально слышимой в стихе, а также представляет собой одновременно смысловую и ритмо-интонационный элемент звуковой ткани.

Поэтому и музыкальным аналогом такой ритмоинтонации становится наименьшая интонационно-смысловая единица – мотив (в отличие от предлагаемой традиционным музыковедением (Е. Ручьевская, В. Васина-Гроссман) аналогии «стихотворная стопа=ритмическая фигура в музыке»).

Специфический ракурс исследования, представляющего попытку раскрыть инобытие музыкальности поэзии в собственно музыке, определили общую **структуру работы**. Она состоит из Введения, четырех глав и Заключения. Исследование завершают: Список литературы, включающий 357 наименований, а также Приложений (Список музыкальных сочинений на один и тот же поэтический текст, Словарь специальных филологических терминов, Поэтические тексты вокального цикла Э. Денисова «На снежном костре»).

Во Введении обосновывается актуальность темы, раскрывается степень ее изученности со стороны филологии, музыковедения и других смежных наук; определяются цели и задачи исследования, очерчивается спектр публикаций по избранной проблематике.

Глава I – «Понятие музыкальности поэзии» - представляет собой теоретическое рассмотрение свойств поэтического текста, приближающих его к музыке. Этим основным свойствам поэзии посвящены, соответственно, четыре раздела главы: 1) Звук и смысл. 2) Слово в поэзии. 3) Ритм в поэзии. 4) Поэтическая интонация. Выводы представлены в конце главы в виде сравнительной таблицы – «Естественная речь» – «Поэзия» – «Музыка».

Названием главы II послужила цитата из книги К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт»: «...О главном: о музыке Блока». Глава посвящена всестороннему исследованию музыкальности по отношению к поэзии Блока, которая раскрывается вначале как единый исток, импульс его творчества, его философско-эстетическая концепция, а затем рассматриваются многообразные проявления музыкальности в содержании, строении, звуко-ритмо-интонации конкретных стихотворений. Кратко основные положения данной главы выведены в конце в виде таблицы-схемы.

Глава III («Музыкальность поэтической интонации Блока и ее воплощение в музыке») является центральной в исследовании. В ней рассматривается проблема «перевода» «музыки слова» на язык собственно музыки, проводится сопоставление поэтической и музыкальной интонации. Предлагается классификация ритмико-интонационных типов стихов А. Блока (6 типов). Основным содержанием главы становится анализ поэтических и музыкально-

поэтических текстов с целью выявления соответствий и взаимодействий между многообразными музыкальными проявлениями блоковского стиха и музыкальной формой (в широком смысле слова, как всей совокупности музыкальной материи). Такой подход дает возможность проанализировать тот или иной уровень организации поэтического текста (метроритм, синтаксис, фоника, интонация, композиция) и найти идентичное (или подобное, или, наоборот, контрастное) выражение его в музыкальном композиторском решении. Выявление соотношения отдельных сторон поэтического текста с определенными элементами музыкального произведения позволяет определить метод работы композитора с текстом, обнаружить соответствие деталей. При всём разнообразии музыкальных трактовок одного и того же стихотворения Блока, наиболее интересным представляется выявление констант, неизменных для всех композиторских интерпретаций и обусловленных музыкой блоковского поэтического слова.

Глава IV представляет собой два аналитических этюда, посвященные произведениям на стихи А. Блока Г. Свиридова и Э. Денисова, – композиторов противоположных эстетических установок, демонстрирующих совершенно различные, но высокохудожественные интерпретации блоковской поэзии.

В Заключении излагаются основные выводы исследования, предлагаются варианты их практического применения, а также обозначаются перспективы дальнейшего изучения музыкальности поэзии (и шире – произведений иных видов искусства), которая видится автору бесконечно интересной и еще малопознанной стороной искусства. Работа представляет собой опыт расширения музыковедческого подхода и обогащения аналитического аппарата по отношению к синтетическим произведениям искусства, каковым является, в частности, музыкально-поэтическое произведение.

Глава I.

Понятие музыкальности поэзии

*Поэзия мыслей более доступна каждому,
нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии.*

Н. Гоголь

1. Звук и смысл

Всякое слово есть прежде всего звук.

А. Белый

О музыкальных свойствах литературно-художественных произведений в XX веке написано и сказано очень много, сейчас это отдельная область исследования, находящаяся на пересечении филологии, философии, психолингвистики, семиотики, эстетики и музыковедения. Еще почти век назад Оскар Вальцель признавал: «формальный анализ словесного искусства вынужден заимствовать у музыки ее термины» (О. Вальцель, 1923)¹². «Легкость, с какой литературоведы оперируют целым рядом музыковедческих терминов — "мелодика", "полифония", "сонатность", "симфонизм" и др., — позволяет говорить о том, что "музыкальность" давно уже осознана как возможное свойство художественного текста» (А. Махов, "Музыкальное" как литературоведческая проблема).

Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются весьма большие разночтения в самом понимании «музыкальности» по отношению к литературному, в частности, поэтическому произведению. Например, иногда под характеристикой стиха как «музыкального» подразумевают его хорошую способность ложиться на музыку; тогда как при ином понимании музыкальности самым «музыкальным» стихам «противопоказано» объединение с собственно музыкой (такие примеры приводятся в книгах И. Степановой, Л. Гервер и др.)¹³.

Музыкальность поэзии, нередко характеризующаяся филологами как «сложная, часто неопределённая категория» (Е. Фейгина), трактуется современным литературоведением в нескольких направлениях. Прежде всего, проявления «музыкальности» рассматриваются на формальном – звуковом (фонетическом), лексическом, синтаксическом, метроритмическом,

¹² Вальцель Оскар — историк и теоретик немецкой литературы, представитель философско-формалистического метода в германском литературоведении.

¹³ Об известной терминологической неопределённости в отношении проявлений «музыкальности» в литературе пишет, например, в своём исследовании «Литература и музыка в русской культуре XIX века» Н. Мышьякова: «Действительно, при всей кажущейся бесспорности, очевидности онтологического, генетического и исторического родства музыки и поэзии (в старом значении слова) явление музыкальности словесных произведений существует всё же ещё не на правах термина, хотя "горизонты" его терминологических "сем" уже различимы. Во всяком случае, есть несколько "именных" "музыкальностей" текста, терминологическое поле которых очерчено очень чётко (например, музыкальность "по Эйхенбауму" или "по Васиной-Гроссман", для которой выяснение связей ("различений" и "повторений") поэтического слова и музыки стало делом всей жизни)» (Н. Мышьякова, 2002. С. 54).

композиционном – уровнях стихотворения. Музыкальность обнаруживается также через аналогию структуры литературного текста со специфическими музыкальными формами (фуга, соната, симфония и т.д.). Музыка в самом широком диапазоне её бытования составляет глубокий пласт в образно-содержательной сфере литературных текстов. Наконец, в последнее время, благодаря комплексному подходу к проблеме (со стороны филологии, семиотики, философии, психолингвистики, музыковедения) всё более проступает общность вербального и музыкального искусств на уровне творческого процесса и эмоционально-эстетического восприятия, родственность их основных художественных принципов.

Поскольку размышления о сущности поэзии, её природе, и в частности, о её параллелях с музыкой весьма распространены, особенно среди творческих личностей, при этом взгляды на музыкальность поэзии различны и высказаны часто ярко и художественно, а сам предмет – весьма туманен, представляется наилучшим в этой главе «предоставить слово» поэтам, музыкантам, учёным в надежде в дискуссии прояснить существо вопроса. Кроме того, существует ряд специальных исследований по теме, вошедших в методологический «фонд» данной работы; необходимые ссылки на них будут сделаны в процессе изложения.

* * *

Некоторые исследователи полагают, что связи музыки и поэзии очень тесны, другие считают их принципиально разными видами искусств. Филологи нередко склонны объяснять все так называемые проявления музыкальности в поэзии скорее имманентными свойствами словесного творчества, нежели проникновением свойств музыкального искусства. Так, в статье «Музыкальность» Литературной энциклопедии говорится: «Эффект музыкальности всегда остаётся в значительной степени иллюзорным, поскольку якобы “музыкальные” приёмы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу, либо были заимствованы музыкой из области словесного творчества, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны» (ЛЭ терминов и понятий, 2003. С. 596).

Указанное в статье различие – специфичность материала музыки (звук фиксированной высоты) и неспецифичность материала литературы (язык) – нередко является основанием «отказывать» поэзии в аналогиях с музыкой: «В поэзии, как в искусстве предметном, тематическом, нет чистого музыкального ритма и мелодии. Скользящие тона гласных с неопределёнными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределённая длительность слогов и неравная сила ударений препятствуют безусловному осуществлению ритмического принципа. Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону..., потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по

художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка» (В. Жирмунский; эл.ресурс).

При всей бесспорности фактической стороны подобных утверждений, они всё же не убедительны, поскольку параллель между словом и музыкой проводится здесь слишком буквально, на уровне материала. Очевидно, что музыкальность словесного произведения нужно искать в иных «измерениях».

Другой «полюс» представляют исследователи, усматривающие в стихах чуть ли не все существующие средства музыкальной выразительности, вплоть до «медленного темпа, тихой динамики (звучность выдержана на уровне *p - mp*), мажорного наклонения, низкого регистра» (А. Шульдишова, 2008. С. 247).

Правда, чаще такие термины употребляются в переносном, метафорическом значении. О. Вальцель пишет: «В произведениях словесного искусства также находят аккорды, им также приписывают лейтмотивы, говорят о скерцо или каприччо и, отмечая мажоры, миноры и богатство звуков, отнюдь не имеют в виду чисто акустических моментов»¹⁴. Однако, со стороны музыковедов осуществляются попытки «очистить» музыкально-теоретическую терминологию по отношению к поэтическим произведениям от метафоричности, проведя более конкретные параллели: в области музыкальных форм в поэзии и литературе (трехчастной, сонатной, полифонических форм и приёмов (Б. Кац, 1997, О. Соколов, 1973, Е. Чигарёва, 2004), в области общих для поэзии и музыки терминов и понятий («Словарь соответствий», составленный Т. Бершадской, 2004), в отношении общности двух искусств как художественных языков (В. Холопова, М. Бонфельд, М. Алексеева).

Встречаются даже попытки радикального отделения поэзии от области литературного, словесного искусства. Один из исследователей поэтического языка, М. Малишевский, выдвинувший в 20-х годах ряд категоричных до эпатажа утверждений, писал: «Поэзия в самых существенных чертах не является ни словесным, ни языковым творчеством. ... В то время как литература естественно не может оторваться от языка, “поэтические вольности”, начиная от “редких” и “необычных”, затем намеренно искаженных словообразований и словоупотреблений до внеязыковых (заумных) слов, фраз, припевов и целых произведений включительно, подчеркивая свою поэтическую природу, неизбежно в каждом произведении в той или иной степени порывают с языком, подчас приближаясь к чистому вокальному искусству» (цит. по: С. Бирюков, 2006; эл. ресурс).

Понятно, что здесь речь идёт о поэтических направлениях (заумный футуризм, дадаизм), которые экспериментировали со звучанием стиха, нередко становившемся для них самоцелью.

¹⁴ Об употреблении музыковедческих терминов относительно литературных произведений см.: Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Автореф. дисс....докт. фил. М., 2007.

Эта поэзия искала нового, «самовитого» языка, индивидуального уже на уровне материала (подобного звуку в музыке), что выражалось в крайнем, радикальном проявлении «слово-звуко-творчества». Один из идеологов заумной поэзии, А. Кручёных, писал, что «разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) достигается наибольшая выразительность» (цит. по: ЛЭ, 2003. С. 278). Но эта выразительность оказывается *вне смысла*: авангардистская поэзия провозглашает «принцип – полагание языка вместо полагания значений (вместо полагания смыслов)» (С. Сироткин; эл. ресурс), а значит, находится уже на грани искусства-не-искусства¹⁵.

В замечательной работе филолога первой русской эмиграции В. Вейдле «Эмбриология поэзии», ставшей одной из базовых для данного исследования, подчёркивается, в частности: поэзия «выражает» не просто эмоции и чувства – она выражает *мысль*, «но мысль не поддающуюся обозначению и не отделённую полностью от связанных с ней “чувств”, то есть содержания сознания не чисто интеллектуальных (и уж конечно не практических или рассудочных) ... Выражение в поэзии, как и в любом искусстве, есть изъятие смысла, не допускающего передачи посредством знаков или знаковых систем, но и не сводимого к чистой эмоции или чистому ощущению» (В. Вейдле, 2002. С. 122; здесь и далее подчёркнуто мной – Ю.О.).

Именно поэтому самодовлеющая «акустическая музыкальность» стиха, понимаемая как благозвучие, «глоссолалия», то есть обилие звуковых переключек (аллитераций, ассонансов, анафор, зияний и пр.) или ритмическая «игра», нередко обесценивает его как собственно поэтическое произведение, произведение искусства. В. Вейдле пишет: «Осмысление звуков может очень тесно или очень издали быть связанным со смыслом содержащих эти звуки слов и предложений, но совсем с ним не связываться или вразрез ему идти оно, без вреда для поэзии, не может» (там же. С. 92). Поэтому, хотя такое понимание музыкальности стиха является наиболее традиционным, очевидно, что «выявление музыкальности поэтического текста на фонетическом уровне или сопоставление литературы и музыки с точки зрения их звукового подобия никогда не могут быть ограничены только этим уровнем» (Н. Мышьякова, 2002. С. 61).

* * *

Вопрос о музыкальности поэзии стал особенно актуальным на рубеже XIX-XX веков, в поэтическом творчестве символистов. В это время происходит обновление и перестройка всей системы поэтических средств. «В основе этого преобразования лежало переменившееся соотношение двух основных художественных систем — поэзии и прозы. Во второй половине XIX в. поэзия подчинялась прозе и ориентировалась на прозу — теперь поэзия отчетливо

¹⁵ В цитируемой статье «О методологии исследования авангардизма» С. Сироткин указывает: «Соратник Алексея Кручёных по заумной поэзии Игорь Терентьев хвалил автора “дыр бул щыл” за то, что “в них ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль”».

противопоставляет себя прозе и сосредоточивается на тех художественных заданиях, которые прозе недоступны» (М. Гаспаров, 2000. С. 215).

В этом «противопоставлении себя прозе» поэзия манифестирует своё глубинное родство с музыкой как творческой стихией, антиподом всего бытового, житейского, сознательного, рационального. Характерно в этой связи высказывание Скрябина: «Ведь они [поэты – Ю.О.]— не музыканты, а это очень много значит... Музыка ведь так много открывает в познании поэзии, я думаю, что по-настоящему — только музыкант понимает поэзию. Мы должны их учить, а не они нас — потому что музыка в иерархии искусств выше, духовнее, мистичнее...» (цит. по: Л. Сабанеев, 2003. С. 309).

Символизм возводит на пьедестал «мировую музыку». Поэты-символисты провозглашают, вслед за П. Верленом: «De la musique avant toute chose» («Музыки прежде всего»). Так, К. Бальмонт в поисках гармонии призывает прислушаться к природе, ощутить её «музыку»: «Если... мы обратимся к миру нашей собственной природы, раскинутой кругом, если мы прильнем к ней, проникновенно, мы везде ощутим в природе Музыку, певучее соответствие ее частей, напевный лад всех соотношений, одновременность тайнодействия света и звука..., многосложную песню Огня...» (К. Бальмонт, 1996. С. 9). «Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный Стих».

Для А. Белого в музыке важна непосредственно выражаемая духовность: «В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхности сознания. Не событиями захвачено все существо человека, а символом иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален... Из символа брызжет музыка. Она минует сознание... Символ побуждает музыку души... Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия... В музыке чары» (А. Белый, 1994. С. 246). Белый считает, что именно музыка должна стать основополагающим элементом будущих видов искусств: «В музыке... зерна грядущих искусств, переносящих центр тяжести форм к самой жизни». «Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство ... В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром. Мы имеем [в музыке и через музыку] дело с целой вселенной» (А. Белый, 1994. С. 102)

Такая «музыкацентристская» философия символизма отнюдь не нова, она представляет собой очередной «виток спирали» мировой истории. Являясь, с одной стороны, непосредственной преемницей идей романтизма о взаимопроникновении искусств, символистская «мировая музыка» напоминает и о пифагорейской «музыке сфер», или об идее подобия музыкальной гармонии и гармонии мира – одной из основополагающих в эпоху барокко. По словам Лейбница, «музыка — имитация универсальной гармонии, которую Бог

придал миру» (цит. по: М. Лобанова, 1994. С. 122).¹⁶ Для символизма же идея «музыки» есть обозначение творческой тайны, Красоты, некоей «предсознательности» творчества.

В поэзии символизма отношения между музыкой и литературой вышли на качественно иной уровень: синтез двух видов искусств порождает новые художественные формы, оригинальную технику исполнения, своеобразный интонационный строй. Особое значение придаётся *звучанию* поэтического произведения, которое теперь исполняется с концертной эстрады наравне с музыкой.

Поэтому установка на музыкальность, «отношение к слову как к мелосу» (Б. Эйхенбаум) свойственны большинству поэтов серебряного века. «У наших символистов – пишет Л. Сабанеев, – мы встречаемся – едва ли не впервые на протяжении русской истории литературы – с настоящим культом звука в слове» (Л. Сабанеев, 1923. С. 4). Музыкальность стиха призвана создать настроение, вводящее читателя иррациональным путём в область невидимых миров, «миров иных». «Современный стих, принявший в себя колдовское начало Музыки, стал многогранным и угадчивым. Особое состояние стихий и прикосновение души к первоистокам жизни выражены современным стихом ведовски» (К. Бальмонт, 1990).

Характерное для своего времени понимание «музыки речи» отражено Л. Сабанеевым в одноимённой работе (1923 г.)¹⁷: «В музыкальное бытие слова, в “музыку речи” входит, прежде всего, вся звуковая структурность слова и речи, весь мир звуковых ритмов поэзии и художественного слова вообще, всё благозвучие речи — звуковая эвфония, вся игра тембров, звуковой динамики, акцентуации и метрических связей. Сюда входит вся чисто-звуковая эмоциональность (экспрессия, выразительность) речи. Именно звуками, звуковой природой слова мы выражаем мир наших эмоций, между звуками нашей речи и подсознательными тайниками нашей психики существует сложная и таинственная зависимость. Помимо и вне смысла речи, вне ее идеографии мы умеем понимать особый язык чисто звуковых эмоций, — тот язык, который позволяет нам с большой легкостью узнавать смысл интонаций даже на совершенно незнакомых языках» (Л. Сабанеев, 1923. С. 15).

В поэтическом тексте символистов проявляется ряд приемов непосредственно эмоционального воздействия, когда роль логических связей между словами игнорируется во

¹⁶ Между эстетикой символизма и барокко можно увидеть и другие параллели— например, оперирование разветвленной системой символов. Так, «закон барочной поэтики—иллюзорность. То, что мы слышим, намекает на глубинный, скрытый смысл, перед нами лишь иллюзия полноты, нуждающаяся в осмыслении» (там же, с. 134).

¹⁷ К 1910-м годам идея синтеза искусств, развиваемая символистами в общефилософском плане, начинает рассматриваться как конкретное «руководство к действию» (как писать стихи и как их анализировать), что отражается в различных музыкально-поэтических теориях. В 1916 г. выходит работа Б. Кушнера «О звуковой стороне поэтической речи», О.М. Брика «Звуковые повторы», Федора Платова «Гамма гласных», таблица Елачича «Тональности гласных». Двадцатые годы стали временем более системного теоретического осмысления «музыкальности» слова, почти одновременно (1922-1923) появляются работы Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, Л. Сабанеева, С. Бернштейна, М. Малишевского. Обзор музыкально-поэтических теорий начала XX века можно найти в работе С. Бирюкова «Формообразующие стратегии русского авангарда» (гл. 2).

имя фонетических созвучий и ритмических эффектов. Нередко ритмико-звуковая «игра», объявляя себя «музыкой стиха», становится, по существу, единственной целью и смыслом стихотворения. «Далеко не все поэтические произведения, культивирующие изысканные звуковые повторы, хочется назвать музыкальными. Как будто бы и словесный текст (а не только звуковые сигналы) ставит нас перед проблемой “что есть музыка” (допустим, многие стихотворения К. Бальмонта или И. Северянина “жалко” назвать музыкальными, несмотря на то, что звукопись их эффектна» (Н. Мышьякова, 2002. С. 59). Действительно, несколько поверхностные звуковые «игры слов» и ритмическая изошрённость, в частности, в поэзии Бальмонта, вызывают порой весьма резкие критические эпитеты, такие, например, как «дешевая бальмонтовщина» (К. Чуковский); «между Блоком и Бальмонтом та же разница, что между Шопеном и жестяным вентилятором» (К. Чуковский, 2010. С. 124); Е. Эткинд приводит мнение Маяковского о бальмонтовской строке «Чуждый чарам чёрный чёлн» - «само собой расплзается» - и поясняет: «Звукопись Бальмонта внесемантична, она ориентирована на обесмысливающую слово музыкальность звучаний» (Е. Эткинд, 1998. С. 322). М. Цветаева сказала о Бальмонте, что он вызвал «демона поэзии», но с ним не совладал (Б. Мейлах, 1974. С. 6). Писатель и поэт В. Шаламов, цитируя Блока и Пастернака, показывает, что у них «и внутренняя рифма, и повтор, и использование аллитерации [нужны] для поисков смысла», тогда как о бальмонтовском «Вечер. Взморье. Вздохи ветра» он говорит: «Здесь аллитерация обнажена, самодовлеюща, и стихов здесь нет» (В. Шаламов, 1998. С. 306).

Никак нельзя согласиться с Сабанеевым в той части, что «музыка речи — это звуковое бытие речи без отношения к ее символике образов и идей» (цит. соч., с. 74). В этом солидарны многие учёные и сами поэты. «В поэзии музыка не существует отдельно от смысла. В противном случае у нас могла бы сложиться поэзия необычайной мелодической красоты, в которой не было бы никакого смысла, — и, признаться, я ни разу не встречал подобную поэзию. Очевидные исключения лишь указывают на разные степени действия этого правила: некоторые стихи трогают нас своей мелодичностью, и их смысл мы принимаем за данность; и есть стихи, увлекающие нас своим содержанием, а звуковую их сторону мы воспринимаем почти машинально» (Т. Элиот, 1996). Отличие музыкальности в поэзии от благозвучия подчеркивает и Б. Пастернак: «...музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и звучания» (Б. Пастернак, 1967. С. 219).

Справедливо утверждение, что «у настоящих поэтов музыкальность стиха не ограничивается поэтической формой. Поэтическая форма в этих случаях неотделима от музыки смыслов» (И. Ковтунова, 2004. С. 8). Принципиальную связь в поэзии звука со смыслом

подчёркивают также Б. Эйхенбаум, Ю. Лотман, Р. Якобсон, В. Вейдле¹⁸, Е. Невзглядова, С. Бурого и многие другие. Е. Эткинд отмечает, что у подлинных поэтов звуковая материя стиха никогда не становилась самодовлеющей: «Символисты — и не только ветренный Бальмонт, но и основательный Брюсов, и гениальный Блок — искали прямых соответствий между звуком и смыслом» (Е. Эткинд, 1998. С. 259).

О неразрывности смысла и звука в поэзии писал и сам Блок: «Всякое стихотворение прежде всего – **мысль**. Без мысли нет творчества. И для меня она почему-то прежде всего воплощается **в форме какого-то звучания**» (Блок // Рождественский, 1962. С. 231, выделено мной – Ю.О.).

Получается, что музыкальность – это и звучание стиха, и особое художественно-смысловое его качество. По Вейдле – это **звукосмысл**. Каким же образом связана музыкальность как звучание стихотворения с его смыслом?

Один из ответов предлагает структурная поэтика, подчеркивая связь музыкальности текста с высокой степенью организованности его художественной структуры: «так называемая музыкальность стиха не есть явление акустическое по своей природе. В этом смысле противопоставление "музыкальности" и "содержательности", в лучшем случае, просто не верно. Музыкальность стиха рождается за счет того напряжения, которое возникает, когда одни и те же фонемы несут различную структурную нагрузку. Чем больше несовпадений - смысловых, грамматических, интонационных и других - падает на совпадающие фонемы, чем ощутимее этот разрыв между повтором на уровне фонемы и отличием на уровнях любых ее значений, тем музыкальнее, звучнее кажется текст слушателю ... Особая музыкальность, звучность поэтического текста оказывается производной от сложности структурного построения, т. е. от **особой смысловой насыщенности**, совершенно незнакомой структурно неорганизованному тексту. В этом легко убедиться, сделав эксперимент: ни одна, самым искусным образом составленная строка бессмысленного набора звуков (звуков вне лексических единиц) не обладает музыкальностью обычной поэтической строки». (Ю. Лотман, 1996. С. 146).

¹⁸ В. Вейдле, заочно полемизируя с В. Шкловским, утверждавшим, что поэтам присуща «внутренняя, до этого данная звукоречь» и что поэт лишь подбирает «омоним к омониму» для выражения оттенков звучания, доказывает, что «смысловые оттенки могут быть также важны поэту, как и звуковые»: «Нет никаких оснований утверждать, что Лермонтов или Фет, говоря о звуках, имели в виду одни лишь звуки, одну лишь звуковую сторону речи, начисто отделенную от смысловой. Лермонтов ведь сетует на то, что он «*значенья*» этих «простых и сладких звуков» не может передать, а не на то, что их самих не в состоянии воспроизвести. Да и Фет, в этом своем стихотворении 44-го года, «любимой мечты» от «крылатых звуков» не отделяет, «без слова» (именно так у него сказано) обойтись не надеется, и ничего не значащими звуками заменить его, конечно, не мечтает. Есть у него, правда, четверостишие 47-го года: «Поделись живыми снами, / Говори душе моей; / Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей»; но и тут не о бессмысленных, а об **осмысленных (музыкально) звуках** он думал, по музыке тосковал («настоящей» музыке: «Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки»), а не по «звукоречи», смысла окончательно лишенной. «Какие-то *мысли* без слов», пишет ведь и сам Шкловский, а мысли из одних звуков не состоят. Даже и музыкальные (т. е. мысли музыкантов) не из одних звуков состоят, а содержат в себе смысловую, хоть и несказанную словами «подоплеку» этих звуков, их сочетаний и взаимоотношений. С точки зрения рассудка, объявляющего себя умом, *всякая* поэтическая речь заумна» (В. Вейдле, 2002. С. 73).

Действительно, сконструированное компьютером по «заданным параметрам» стихотворение, несмотря на внешнее сходство с поэтическим текстом, оказалось бессмысленным. Приводя его в качестве иллюстрации в очерке «Музыка поэтической речи», С. Бурого обращает внимание на «двустороннюю связь» мелодии стиха с его смыслом: «она [мелодия] безусловно есть смыслообразующее начало, но это начало воспринимается и функционирует, т.е. становится мелодией как таковой только при наличии семантически связного текста» (С. Бурого, 1986. С. 80).

Итак, музыкальность поэзии есть *смысл, выраженный в художественно организованном звуке, звуко-мысле*, который иначе передать невозможно. Это определение можно адресовать и собственно музыке. Однако, как нам в самом начале справедливо указала литературная энциклопедия, всё же звуко-смысловой материал поэзии – не звук, а *слово*, оно не может быть аналогично музыкальному звуку. Но, возможно, в стремлении «стать музыкой» оно преодолевает самое себя?...

2. Слово в поэзии

*Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись...*

2.1 «Музыка» внешняя и внутренняя

Музыкальность есть звуковое выражение особого смысла, запечатлённого в стихотворении, но нередко под словом «музыка» скрывается и *исток* этого смысла, его «колыбель». Ведь именно об этом «дословесном» состоянии поэтической мысли говорят знаменитые строки Мандельштама (эпиграф), к которым так или иначе присоединяются многие другие поэты.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженья дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,
И музыки мечты, еще не знавшей слова...

(И. Анненский)

«Применительно к поэзии можно говорить о музыке внутренней и внешней. Внутренняя музыка – это музыка, которая существует изначально, еще до рождения стихотворения. Это няня, которая напевает песенку у колыбели младенца. Это музыка внешних сфер, если хотите, это музыка Бога, это тот ритм, который задает Он, из которого проистекает первая строка. Внешняя музыка – та, что чудится читателю или та, которую наигрывает автор себе на гуслях ли, гитаре или фортепиано» (А. Коровин, эл.ресурс). Здесь автор явно имеет в виду разделение на музыку как исток, ту самую первосубстанцию художественной мысли («гул-ритм», по

Маяковскому, «звуковые волны», по Блоку¹⁹) и ее «отзвуки», запечатлённые в законченном произведении, о чём говорит Блок в стихотворении о творческом процессе «Художник» («И замыкаю я в клетку холодную...»). Как пишет В. Вейдле: «Музыка выговоренной и записанной речи есть *та самая* музыка (если от ошибок выговариванья и записи отвлечься), что звучала — робко, смутно, едва слышно — “в душе”; но *выражает* она, делает нам внятной и другую музыку, дозвуковую или безразличную к звукам, которая столь же или еще более смутно намечалась там же и которая звучащей только и дарует ее смысл. Эти две музыки необходимо различать; но и помнить необходимо, что они обе нужны поэзии». (В. Вейдле, 2002. С.72, курсив автора).

Приводя близкие высказывания разных поэтов о внутренней музыке, «музыке души», В. Вейдле подчеркивает, что все они ведут речь не о музыкальности как благозвучии, а о «дозвуковом» и «дословесном» состоянии поэтической мысли. «Поэтам ведомо, из чего рождается их слово. Но менее поэтически эту его родину назвать, чем музыкой, им трудно. Не легко и нам. ... Мандельштам, как о том говорит первая строфа его стихотворения и как вообще подобает лирическому поэту, имеет в виду “ненарушаемую связь” музыки и слова, но ведь он и в стихах своих ее не нарушил, а только высказал и обнаружил. Вернуться отсюда возможно — недаром стихотворение и названо “Силенциум” (хоть и, в отличие от Тютчева, без восклицательного знака) — к одной лишь безмолвной, воображаемо, но не реально звучащей музыке, и притом слитой уже со словом, или во всяком случае к той, из которой возникают не сонаты, а стихи. Или, может быть, есть “позади” этой, “глубже” ее, другая, даже и воображаемо беззвучная музыка мысли: даже и воображением неслышимая — как и невидимая, неосязаемая — часть всего того, что может зваться “музыкой души”? Тютчев, в одноименном своем стихотворении, неизреченной мыслью, становящейся при изречении ложью, называл, конечно, не работу рассудка, проверяющую факты и ведущую к доказуемым истинам, а нечто совсем другое, частью быть может, и дословесное, доречевое, нечто такое, что и произнесенных слов страшится, что и внутренней речью рискует быть искажено» (В. Вейдле, 2002. С. 70).

Поэзии рубежа веков идея невозможности адекватно выразить мысль, чувство в слове была особенно близка (о чём говорит Тютчев в знаменитом «Silentium!»). По мысли В. Иванова, поэтическая тема должна ощущаться как нечто «невыразимое», «несказанное» (любимое слово Блока!). В стихотворении должны быть «только намёки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов» (цит. по: Б. Эйхенбаум, 1969. С. 344). Именно поэтому стремлением символистской поэзии становится «в́идение мира в духе музыки»²⁰.

¹⁹ См. подробнее об этом в главе II настоящей работы.

²⁰ Название статьи Б. Асафьева о музыкальности поэзии А. Блока. См: Блок и музыка, 1972.

В конце XIX – начале XX веков музыкальность поэзии осознаётся как особое качество смысла, определяющее уже сам выбор поэтических тем. «Беспредметность прямо пропорциональна музыкальности поэта и магической силе его стихов» - формулирует Л. Сабанеев (цит. соч., с. 8). Чайковский писал, что Фет «в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. ... Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченным пределами слова. Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» (П.И. Чайковский в письме к К.Р. от 26 августа 1888 г.). Приводя это высказывание композитора, Р.И. Аванесов добавляет, что то же можно было бы сказать об Александре Блоке и Марине Цветаевой (Аванесов Р.И., 1986. С. 252).

В. Розанов в статье «Новое исследование о Фете» (1915) пишет: «Отличительной особенностью поэзии Фета является ее музыкальность. ... Г-н Д. Дарский [автор статьи о Фете] выясняет на подробностях, на отдельных стихотворениях, в чем заключается эта тайна музыкальности души Фета, породившая для него немалые муки со словом. Он все старался выразить невыразимое; определенные, отчетливые темы и сюжеты были для него чужды. Фет пылает, а не рассказывает; создавшим “поэму”, стихотворный рассказ,— его невозможно представить» (В. Розанов; <http://bibliotekar.ru/rus-Rozanov/89.htm>).

Приблизительно то же понимание музыкальности как противоположности предметному миру, миру действительности видим у Андрея Белого: «Начиная с низших форм искусств и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире ... Музыка сильней и сильней влияет на все формы искусства. ... Не будут ли стремиться все формы искусства всё более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т.е. к музыке?». (А. Белый, 1994. С. 100-105). И действительно, искусство XX века с его тяготением к абстракции, к беспредметности подтвердило это предположение Белого.

Почему же к музыке апеллируют поэты в поисках эквивалента «несказанного»? «”Музыкальность” - не нейтральное эстетическое определение. Как правило, оно обозначает высшую степень “невыразимого” впечатления, максимальный “предел” воздействия художественной (и не-художественной) образности» (Н. Мышьякова, 2002. С. 58). Причины нашего ощущения всего «невыразимого» как «музыкального» объясняет А.Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики». Одна из них в том, пишет учёный, что «музыка изображает не предметы, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ничего одного вне другого... слитость может быть и между прямо противоположными сущностями. Так, в особенности, разительна слитость в музыке страдания и наслаждения... И если посмотреть, как обыкновенно изображается чувство, вызываемое музыкой, то в большинстве случаев всегда можно на первом плане заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой» (А. Лосев, 1995. С. 443-444, подчеркнуто мной – Ю.О.). Как в этом смысле музыкален блоковский оксюморон: «Радость-Страданье – одно!».

Итак, «смысловая музыка», «музыка души» - некое доматериальное, субстанциональное состояние художественного произведения, возникающее во внутреннем слухе (зоре?) художника.

Без слова мысль, волнение без названия,
Какой ты шлешь мне знак,
Вдруг взбороздив мгновенной молнией знания
Глухой декабрьский мрак?

(А. Блок)

С. Вайман, анализируя эстетический трактат Маяковского «Как делать стихи?» и, в частности, разбирая описанный поэтом творческий процесс, поясняет: «Гул – контекст накануне текста, стратегия высказывания до высказывания, смысловое поле, задающее отдельные слова, лексическая аморфность, переходность, завязь, еще не ставшая плодом» (С. Вайман, 1989. С. 302). Исходя из «содержательности» этого «гула», автор делает предположение, что «в каком-то смысле он уже и есть *всё стихотворение* накануне стихотворения – целое, опередившее собственные части. Не исток, а итог, синтез тайных, невербализованных внутренних процессов...» (там же, с. 303)²¹.

В таком случае весь процесс рождения стихотворения есть вербализация «тайных внутренних процессов», материализация, концентрация в *поэтическом слове*, которое здесь служит своего рода «нотной записью» смысла. Поэты нередко прибегают к сравнению поэтического слова, обладающего широкой многозначностью, с нотным знаком. Так, по словам А. Кушнера, «поэзия в этом смысле ничем от музыки не отличается. Существует расхождение между нотными знаками и словесным комментарием, а в нашем же случае и стихи, и литературоведческие, критические штудии имеют дело как будто с одним и тем же материалом — словом! Но слово-то в стихах — совсем иное, оно, если на то пошло, едва ли не ближе к нотному знаку, чем к прозаическому, тем более — литературоведческому слову» (А. Кушнер, 1997. С. 252, 253).

Это противоречие дискретности слова и континуальности мыслей и чувств, которые нужно выразить словами, отмечает В. Гюго: «Неудобство слов в том, что у них больше контура, чем у мыслей. Все мысли смешиваются по краям; слова – нет. Некоторая расплывчатая сторона

²¹ О существовании в воображении целого задолго до его материальной реализации говорят многие художники, в частности, В.А. Моцарт в одном из писем («не последовательно, не по частям», но «как бы всё сразу»); А. Шнитке: «внутреннему воображению [композитора] будущее сочинение представляется в каком-то совершенно ином виде - как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и неконкретно...»; М. Светлов: «можно ли сказать, что ребёнок начинается с головы? Стихотворение создаётся всё сразу» (цит. по: М. Бонфельд, 2006. С. 384-388). О. Мандельштам: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» (О. Мандельштам, 1987. С. 42).

На основании факта, что будущее целое порождает все частности и детали, возникла параллель творческого акта с биологическим процессом роста организма (С. Вайман приходит в связи с этим к необходимости соответствующего анализа художественного произведения как «органического целого», выдвигает идею «органической поэтики»). «Становление и развертывание произведения предстаёт как органическое *саморазвитие* создаваемого писателем художественного целого» (М. Гиршман, 1982. С. 59). См. также об этом: М. Бонфельд, 2006. С. 384-389.

души от них ускользает» (цит. по: В. Вейдле, 2002. С. 80). Вероятно, поэтому нередко мы слышим от поэтов о необходимости «преодоления материала». В Записной книжке 1916 г. А. Блока читаем: «На днях я подумал о том, что стихи мне писать не надо, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или – чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал» (Блок, 2000. С. 114).

Преодолеть материал... Это значит, что слово в поэтическом тексте отнюдь не равно самому же себе вне его. Преодолеть материал – значит, преодолеть понятийность, дискретность общезыкового слова, бесконечно расширить его пределы, наполнить его тем неповторимым, абсолютно индивидуальным смыслом, который «гулом проходит» в душе, «мерцает» во внутренней речи поэта, «чтобы слова заговорили тем вторым, от предметных значений наотрез отказавшимся языком, который достаточен и необходим для *смысловой* их музыки» (В. Вейдле, 2002. С. 67-68)²². Как пишет Б. Эйхенбаум, в противоположность слову–знаку в обиходной речи, «поэту ... всегда нужно сделать слово особым, найти оттенок выразительности, заглушенный практической речью. Здесь, как и в области звуковой, поэту приходится бороться с готовым материалом. Не раз об этой борьбе говорили сами поэты» (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 337).

Все средства преобразования слова, имеющиеся в его искусстве, поэт направляет на передачу «смысловой музыки», стараясь максимально облечь её в материал. «Поэт вступает в борьбу не только со звуками, но и со значениями, и с грамматикой» – пишет Б. Эйхенбаум (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 337). Отсюда возникает, с одной стороны, известный вывод о том, что в поэзии (как и в музыке, и в других видах искусства) сам материал есть непосредственное воплощение художественного смысла, в связи с чем все без исключения элементы выражения становятся одинаково важны, и что минимальное изменение на формальном уровне ведёт к неизбежному смысловому искажению²³; с другой стороны, что языковые элементы,

²² С. Вайман, полемизируя с Плотиним, настаивает на участии материала на самом раннем, идеальном этапе рождения произведения искусства: по Плотину, «материал – его физические и эстетические свойства (вес, масса, цвет, протяжённость и т.д.) – никак не влияет на структуру, вообще на природу того «первообраза», что тревожит и побуждает к саморазвёртыванию в текст сознание художника. Совершается в некотором роде непорочное зачатие: скульптор вынашивает замысел, как бы сном-духом не ведая о камне, в который ему назначено воплотиться. На самом же деле творческий процесс глубоко диалектичен. Физическому участию материала в *реализации* замысла неизбежно предшествует *идеальное* участие его в сложении замысла. И уже потом, в открытых контактах с мыслью, страстной и горячей рукою художника, он будет «бытийствовать» всей массой, тяжестью и упругостью своей. А это значит: непосредственно, домовито и органично он входит в состав образа, а вовсе *не способствует* созданию его. Ибо превратить каменную глыбу в прекрасное человеческое тело можно, лишь преодолев её “глыбистость”, и вот момент такого преодоления как раз и соучаствует в структуре образа» (С. Вайман, 1989. С. 333).

²³ Анализируя с позиции семиотики отличия художественной речи от бытовой, Е. Азначеева пишет: «В искусстве сама форма оказывается средством и содержанием коммуникации» (1994. С. 41, выделено мной – Ю.О.). Это отмечает также Е. Эткинд, полемизируя с В. Жирмунским: «в поэзии композиционные факторы становятся элементами содержания, — это сближает ее с музыкой в большей степени, чем полагает В.М. Жирмунский. И к тому же параллель между обоими искусствами захватывает не только строение речи — поэтической с одной стороны, музыкальной — с другой, но и строение произведения как динамического целого» (В. Жирмунский, 1998. С. 373).

включённые в данное поэтическое произведение, требуют совершенно особого *восприятия*, поскольку призваны не передать понятийную информацию, а воплотить и выразить собой изначально недискретный эмоционально-смысловой ток. Именно поэтому столь важным для восприятия поэзии, а лирики особенно, становится звуко-смысловой аспект, требующий от читателя (слушателя), можно сказать, музыкального слуха. Не случайно В.Г. Короленко писал: «Стих – это та же музыка, только соединённая со словом, и для него нужен тоже природный слух, чутьё гармонии и ритма» (цит. по: Н. Зарникова, 2001. С. 38). Б. Эйхенбаум в статье «О художественном слове» подчёркивает важность звуковых качеств стиха: «На высшей ступени художественной речи – в стихе – звуковая и произносительная сторона чуть ли не выдвигается на первый план, так что внимание в значительной степени сосредоточено именно на этих элементах» (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 333). Соответственно, читательское восприятие должно быть адекватным предъявляемым ему поэтической речью требованиям. Об этом говорит В. Вейдле, перефразируя слова гофмановского Крейсера «Хорошие люди, да плохие музыканты»: «плохие музыканты и те, кто плохо разбираются в поэзии. Если ты звукосмысла не слышишь, или слышишь звук, но смысла в нем не замечаешь, значит тебе не хватает того особого, родственного музыкальному (можно сказать и музыкального в своём роде) слуха, без которого, как без музыкального музыка, воспринять поэзию нельзя; ... легко от тебя может ускользнуть то, хоть и беззвучное, но неуловимо музыкальное ...» (В. Вейдле, 2002. С.151). Учёный подчеркивает, что это особенно важно для восприятия лирики, «той особенно, которая на сгущённом звукосмысле только и “восходит” (как тесто на дрожжах)». Думается, что эти слова в высшей степени верны по отношению к лирике А. Блока.

Здесь нужно пояснить, хотя это и подразумевается уже сказанным, что особые качества слова в поэзии (и шире – в литературе вообще) обусловлены, прежде всего, его функционированием не как элемента *языка*, но *речи*. С момента разграничения Ф. де Соссюром понятий речь и язык, поэзия чаще рассматривается как явление речевое, а не языковое (искусство, оперирующее *смыслами слов*, а не их *значениями*). Поэзия лишь «принуждена пользоваться внешнеположенной собственным ее требованиям языковой системой (русским, например, языком или любым другим). Языкознание определяет, как именно речь эта пользуется языком, но сама ее поэтичность не вмещается в его понятия ... Язык, покуда не превратился в речь, ничего не говорит» (В. Вейдле, 2002. С. 77, 90).

Поясняя возникновение поэтической «музыки смыслов», В. Вейдле подчёркивает момент преодоления понятийности слова, его первичного языкового значения: «В речи или слове надлежит отличать не только звуки от смыслов, но и смыслы от значений. Предметы обиходные или изучаемые наукой обозначаются с помощью наделенных или наделяемых смыслом звуков языка. Но когда, например, Манделъштам, первому сборнику своему дал заглавие “Камень”, он поступил сразу же как поэт: смыслом это слово наделил, но не придал ему ни малейшего (предметного) значения. Для научной и обиходной речи только оно одно и нужно; ни звука, ни смысла незачем ей и осознать. Но если предметное значение отпадает

или отодвигается на второй план, смысл и звук осознаются сообща и становятся по-новому неразлучны. Оттого-то поэзия и есть музыка речи, выражающая музыку смыслов, в своем — по-разному и в разной мере — но неизменно осмысленном звучании» (В. Вейдле, 2002. С. 74).

Если и возможно сопоставление вербального языка с музыкой, то оно должно ограничиваться «исключительно языком в его поэтической функции» (Р. Якобсон, 1985. С. 280). Естественный язык и музыка как явления разного порядка достаточно сложно сопоставимы, тогда как *поэтическая речь* и *речь музыкальная* как явления *искусства* обнаруживают глубинные общие закономерности. Ведь в отличие от бытового языка, поэзия — язык *художественный*, то есть в определенной мере *искусственный*, как и музыка (поэтому семиотика классифицирует их как «вторичные» языковые системы). Очевидно, что любые сопоставления поэзии и музыки правомерны именно с позиции их общности как художественных систем (нежели сопоставление бытового коммуникативного нехудожественного языка и музыки, которое осуществляется, например, в работах В. Холоповой (Слово и музыка, 2002. С. 50), Т. Бершадской и др.)²⁴.

Именно в поэтической речи звучание обретает смысловое значение, как это происходит в музыке. «Как всякая художественная речь, — писал С. Бернштейн, — стиховая речь есть речь построенная; и — специфически — как стиховая речь, построенная прежде всего в фоническом отношении» (С. Бернштейн, 1927. С. 39). На это же раньше Бернштейна указывал Б. Эйхенбаум, а еще раньше — в немецкой филологии — Э. Сиверс. Мысль о том, что звук слова оживает, осмысливается и одухотворяется именно в поэтической (в широком смысле слова, то есть в художественной) речи, является основной в цитируемой работе В. Вейдле: «Звучит ведь не язык; он — абстракция; звучит именно речь, но и она, поэтической не став, не требует от нас, чтобы мы звучание ее осознавали. Зато, становясь поэтической, она тотчас это требование предъявляет, даже и будучи переданной нам лишь письменно ... Поэтическая речь звучит не ради одного распознавания слов и значения их по звукам, но и ради самих этих звуков, звучащих в словах, для осознающего их звучание слушателя или читателя, и ради звучащих ими слов, дабы мы воспринимали их теперь иначе: вслушиваясь в их смысл, а не только учитывали их значение» (В. Вейдле, 2002. С. 126-127).

²⁴ М.Ш. Бонфельд в книге «Музыка: язык, речь, мышление», оценивая попытки сравнения естественного вербального языка и музыки как бесплодные, подчеркивает: «Полное несовпадение свойств “музыкального языка” и вербального возникает только при сравнении первого из них с *обыденным* словесным языком..., но оно исчезает, если его сравнивать с *художественными* “языками”, скажем, литературы или архитектуры, где наблюдается та же тенденция к безбрежной индивидуализации» (М. Бонфельд, 2006. С. 206-207, 286). Ученый сетует на то, что «эта достаточно простая мысль отнюдь не является общепризнанной и составляет, скорее, предмет скрытой полемики» и дает много ссылок на литературу, где высказаны соответствующие взгляды (см., например, цит. соч., с. 286-290). В своей фундаментальной работе автор системно раскрывает особенности художественной речи, в частности, указывает многие общие черты речи поэтической и музыкальной (главы 3-4).

2.2 Принцип автокоммуникации в лирике. Внутренняя речь и поэзия

М.М. Ланглебен считает, что различие между естественным языком и музыкой определяется разной степенью коммуникативной нагрузки, которая «стала обязательной для языка и факультативной для музыки. Благодаря обязательной коммуникативной нагрузке естественный язык выступает в двух ипостасях: как средство коммуникации и как словесное искусство, в то время как музыка существует только как искусство» (М. Ланглебен, 1968. С. 34). На наш взгляд, точнее было бы говорить о разных типах самой коммуникации в бытовом языке и в языке художественном, поскольку в условиях, когда язык становится материалом «словесного искусства», его «коммуникативная нагрузка» перестаёт быть «обязательной» и подчиняется лишь законам искусства, зависит только от творческих задач художника.

Несомненно, коммуникация, то есть общение – неотъемлемая составляющая любого искусства, поскольку цель искусства – и это очень сходно формулируют многие художники – запечатлеть переживаемые ощущения, мысли, чувства с тем, чтобы передать их людям; говоря словами Блока: «Чтобы от истины ходячей / Всем стало больно и светло»; «Чтоб в рай моих заморских песен / Открылись торные пути». И. Анненский определил суть поэзии как намерение «внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, своё мировосприятие и миропонимание» (цит. по: В. Вейдле, 2002. С. 242). Однако сама форма коммуникации в искусстве совсем иная, нежели в жизни: произведение искусства не требует от нас непосредственного ответа (диалога), но требует восприятия, понимания, переживания, постижения. Е. Азначеева отмечает следующие отличия художественной коммуникации от нехудожественной: «1) художественная коммуникация не предполагает прямой ответной реакции и в значительной мере носит характер *автокоммуникации*; 2) в искусстве коммуникативная функция реализуется не непосредственно, а через эстетическую и метасемиотическую функции» (Е. Азначеева, 1994. С. 41)²⁵.

Поэзия, особенно лирическая, обладает наименьшей степенью коммуникативности, в ней доминирует эстетическая функция. Эта же закономерность сближает ее с музыкой. Художественная (в частности, музыкальная) коммуникация нередко характеризуется как «однонаправленная»: «направленность: автор – сочинение – исполнитель – слушатель в этом

²⁵ Любое художественное произведение, с точки зрения семиотики, несёт в себе три функции: коммуникативную, эстетическую и метасемиотическую. «*Коммуникативная* функция основывается на непосредственной соотнесенности с действительностью и поэтому может реализовываться в минимальном контексте, неопределенность на уровне значений элементов в вербальном тексте снимается в пределах синтаксической структуры предложения или высказывания. *Эстетическая* функция – это главное специфическое свойство художественного текста как целого, отличающее его и от художественной речи как таковой, и от нехудожественной речи, т.е. признак его законченности. Это означает, что смысловая неопределенность элемента снимается в макроконтексте, часто в контексте всего художественного произведения. *Метасемиотическая* функция реализуется лишь в рамках индивидуальной семиотической системы, а неопределенность на этом уровне снимается лишь **при выходе за рамки текста – при взаимодействии с концептуальной системой адресата**». (Е. Азначеева, 1994. С. 41, выделено мной – Ю.О.). Это качество в высшей степени присуще музыке, оно же характерно для поэтической системы символизма, и особенно А. Блока.

процессе не может быть обращена вспять» (М. Бонфельд, 2006. С. 286). На первый взгляд, с этим трудно не согласиться. В то же время, именно в поэтической речи, и именно в лирике с её «акоммуникативностью», указанный выше односторонний ряд парадоксально замыкается в «круг»: особенности стихотворной речи (о них пойдёт речь в дальнейшем) таковы, что при чтении «читатель не изображает авторскую речь, а присваивает её. Заимствование способа произнесения приводит к присвоению речи поэта. ... В лирике 1-е лицо говорящего экспроприруется читающим. ... Смысл, который выражается стиховой интонацией, как бы выдаётся на предъявителя, он принадлежит говорящему. Читатель лирических стихов исполняет роль поэта, невольно отождествляется с ним самой стихотворной речью» – так проницательно филолог Е. Невзглядова раскрывает сущность поэтической лирики. Адресат (читатель) становится адресантом, коммуникация становится автокоммуникацией, «сообщение» преобразуется в «говорение»: «поэт, как бы отвернувшись от читателя-слушателя, *говорит с самим собой*, и читатель, по его замыслу, должен сделать то же самое» (Е. Невзглядова, 2005. С. 21-23).

Природа поэтической лирики гораздо ближе *внутренней речи*, нежели речи коммуникативной, направленной к аудитории. Не случайно интонацию лирической поэзии называют «интонацией неадресованности» (Е. Невзглядова, 2000. С. 130), а адресатом в ней часто является сам говорящий (см.: И. Ковтунова, 1986).

Учение о внутренней речи создано выдающимся психологом Л.С. Выготским; он определяет это явление как во многом противоположное внешней речи по отношению к мысли: «Внешняя речь есть процесс превращения мысли в слова, её материализация. Внутренняя – обратный по направлению процесс, идущий извне внутрь, процесс превращения речи в мысль» (Л. Выготский, 1982. С. 316). Источником внутренней речи, по Выготскому, является эгоцентрическая речь ребёнка, то есть произносимая вслух, но обращённая к самому себе, то есть внутренняя речь объединяет адресата и адресанта в одном лице; как было указано выше, то же качество отмечают филологи как присущее лирической поэзии. Возникает аналогия с процессом рождения стихотворения, свойственным многим поэтам: «бормотание», «мычание» вслух, в определённом ритме, часто в сопровождении ритмичного хождения «взад-вперед» (действительно, процесс «превращения речи в мысль!»). Л.П. Якубинский в небольшой статье «Откуда берутся стихи» сопоставляет звуковые признаки стихов и детской речи в начальном периоде её становления (они оказываются удивительно близкими!), из чего приходит к выводу: «Сознательная работа при стихотворном творчестве заключается в согласовании инфантильного материала с обычным. Таким образом, **стихи происходят из детского лепета**» (Л. Якубинский, 1986. С. 196, выделено мной – Ю.О.).

Приведу интересный сравнительный анализ звуковых характеристик стихотворной и детской речи, сделанный Л.П. Якубинским. Думается, что третьей областью сравнения здесь вполне естественно могла бы стать музыка, отвечающая всем перечисленным признакам²⁶.

Таблица 1.

<i>Звуковые признаки стихов</i>	<i>Звуковые признаки детской речи</i>
1) Ритм, метр, размер.	1) Ритмичность детских монологов при лепете.
2) Звуковая связь (ассоциация) между словами и сочетаниями слов.	2) Господство звуковой ассоциации: повторения, удвоения и пр.
3) Самоценности звуковой формы речи как со стороны артикуляционной, так и акустической; отсюда – разговоры о «благозвучии».	3) Самоценность для ребёнка его лепета: он лепечет для того, чтобы лепетать; лепетание доставляет ему наслаждение, причем здесь играет роль как произнесение, так и слышание.
4) Эмоциональное значение звуков и звукосочетаний; звуки и звукосочетания «выражают» какие-то эмоции, содержание фонетики стиха зависит от эмоционального тона стихотворения.	4) Эмоциональное значение речевых (звуковых) проявлений у ребёнка: первоначально он говорит лишь в эмоциональном состоянии; он пользуется звуками для выражения своих эмоций.
5) «Затруднённости» (В. Шкловский) звуковой формы, сравнительно с разговорной речью.	5) Сложный звуковой состав детского лепета и первоначальных речевых проявлений вообще.

Внутренней речи, согласно концепции Л.С. Выготского, присуща особая структура: максимально свёрнутая (сказуемые без подлежащих), полная идиоматизмов, это речь «почти без слов», «в значительной мере мышление чистыми смыслами» (Л. Выготский, «Мышление и речь»). «В границах устной речи мы движемся от значения слова к его смыслу ..., в пределах внутренней, напротив, смысл превалирует над значением, фраза – над словом, контекст – над фразой, целое – над частью. Обычный синтаксис деформируется – происходит асинтаксическое слипание слов (агглютинация), их смыслы организуются иначе, чем значения, они вливаются друг в друга» (С. Вайман, 1989. С. 308). Почти то же самое, только уже описывая поэзию, говорит в своём исследовании В. Вейдле: «Смыслы же [в отличие от значений] не пересекаются, а взаимопроникаются, могут и сливаться частично или полностью друг с

²⁶ В этих структурных признаках явно прослеживаются также признаки игрового начала. Й. Хейзинга выстраивает концепцию рождения культуры человечества из *игры*, причем центральную роль в становлении культуры отводит именно поэзии. Возможно, с формированием детской психики в процессе игры связаны и своеобразные этапы становления речи (детский лепет, эгоцентрическая речь), так близкие особенностям поэтической речи; возможно также, что ребенок переживает «в миниатюре» период, аналогичный ранней «игровой» стадии культуры человечества. Как пишет Хейзинга: «В то время как религия, наука, право, война и политика в высокорганизованных формах общества, по всей видимости, мало-помалу теряют точки соприкосновения с игрой, которые на ранних стадиях культуры у них имелись, как это совершенно очевидно, в столь большой мере поэтическое творчество, родившееся в сфере игры, по-прежнему чувствует себя в ней как дома. Poiesis есть игровая функция. Она обретается в поле деятельности духа, в собственном мире, созданном для себя духом, где вещи имеют иное, чем в "обыденной" жизни, лицо и связаны между собой иными, не логическими, узами. Если серьезно понимать как то, что может быть до конца выражено на языке бодрствующей жизни, то поэзия никогда не станет совершенно серьезной. Она стоит по ту сторону серьезного - у первоисточков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грез, восторга, опьянения и смеха. Чтобы понять поэзию, нужно обрести детскую душу, облачиться в нее, как в волшебную рубашку, а мудрость ребенка поставить выше мудрости взрослого. Из всех вещей ничто не стоит так близко к чистой идее игры, как эта доисторическая (primaevale) сущность поэзии...» (Й. Хейзинга, 2001. С. 197). Хочется добавить, что многие поэты так или иначе упоминают о необходимости «сохранить ребёнка в душе», многих из них характеризуют как «больших детей» знавшие их люди (см., например, воспоминания о Блоке З. Гиппиус, В. Иванова). Сам же Блок писал: «должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе». Или: «Люблю я только искусство, детей и смерть» (из письма матери).

другом» (В. Вейдле, 2002. С. 161). Анализируя трансформацию, которую переживает язык в стихе, Е. Эткинд показывает, как в поэзии XIX—XX века слово постепенно высвобождается из-под власти синтаксиса, с одной стороны, с другой – обретает многомерность, метафоричность благодаря «приращению смыслов». Причем констатирует, что этот «процесс высвобождения слова достиг высшей точки в десятих-двадцатых годах нашего века», то есть в творчестве Блока и его младших современников (Цветаевой, Маяковского) (Е. Эткинд, 1998. С. 100).

Отражением этой особой смысловой насыщенности становится структура поэтической речи, весьма близкая структуре речи внутренней; она характеризуется многочисленными «эллипсисами»²⁷, языковыми «деформациями» и «асимметриями», наиболее характерными, по наблюдениям филологов, именно для лирической поэзии. К ним относятся, например, особенности поэтического синтаксиса, грамматики, порождающие специфические типы высказывания со смешанной семантикой: безответный вопрос, вопрос-сообщение, «изобразительный» вопрос, сообщение в форме повелительного наклонения и др. «Структурный принцип организации лирического текста как бы повторяет структурный принцип внутренней речи, в которой “сгущение мысли” достигается сплошной предикативностью»²⁸. В этом отношении строение лирического текста является в известной мере изоморфным строению внутренней речи. Лирика не прямо отражает, но моделирует внутреннюю речь» (И. Ковтунова, 1986. С. 180); в цитируемой работе подробно исследованы формы «семантической асимметрии» и другие особенности поэтической речи). Вообще о поэтической лирике хочется сказать, воспользовавшись метким определением В. Вейдле, что она порой «причастна логосу, но не логике»²⁹.

Из глубокого родства поэзии с внутренней речью вытекает её важнейшее свойство: как уже говорилось, стихотворение рождается из *произнесения*, из поиска соответствующего звучания, то есть тот самый «дословесный» смысл «ищет своей материализации» в *интонировании*. «Звукосмысл образуется не из отождествления слов между собой, а из отождествления их смысла (не их значения!) с их звучанием. Отождествление это ... не типа “А есть не что иное как Б”, а типа “А есть в то же время и Б” (В. Вейдле, 2002. С. 161-162).

²⁷ Приведу типичные блоковские строки, иллюстрирующие отмеченные особенности внутренней речи, а именно «сказуемые без подлежащих»: «Неотвязный стоит на дороге. / Белый – смотрит в морозную ночь». Или: «Не спят, не помнят, не торгуют...». Подробнее различные формы эллипсисов у Блока рассмотрены в главе II настоящей работы.

²⁸ Предикативность — характеристика внутренней речи, выражаемая отсутствием в этой речи слов, представляющих субъект (подлежащее), но наличием лишь слов, относящихся к предикату (сказуемому) (Словарь практического психолога. М.: АСТ, Харвест. — 1998).

²⁹ Проблема алогического, эмоционального, то есть «музыкального» слоя в слове раскрывается такими выдающимися учёными, как А.Ф. Лосев, А.В. Михайлов. Опираясь на идеи Лосева, К. Зенкин пишет: «Не только музыка, но и слово имеет древнюю традицию расширительного понимания. Слово — это надмирный Логос, который “был вначале”. И тогда совершенно ясно, что музыка и слово, понятые как принципы, как материнская стихия и Логос — есть диалектическая пара, присущая любому творению - от мира в целом до отдельного четверостишья и отдельной мелодии» (К. Зенкин // Слово и музыка, 2002. С. 182).

Л. Выготский отмечает: «когда внутреннее содержание мысли может быть передано в интонации, речь обнаруживает самую резкую тенденцию к сокращению, и разговор может произойти с помощью одного только слова» (Л. Выготский, 1982. С. 339). Думается, **запечатлённостью смысла в самом звучании, в поэтической интонации**, во многом объясняется удивительная краткость и ёмкость поэтических текстов, способных в нескольких строках создать ощущение бесконечной смысловой глубины³⁰. О творческом методе поэта Антокольский пишет: «С первого же приступа к работе поэт стремится сжать и сгустить свое слово до последнего мыслимого предела. За этой сжатостью подразумеваются сознательно опущенные ряды значений, обертоны и оттенки, синонимы и омонимы». Е. Эткинд весьма сходно формулирует «основной закон поэтической формы»: «концентрация максимально общей идеи на минимальном словесном пространстве» (Е. Эткинд, 1998. С. 172). «Поэзия — искусство малой формы. Можно, вероятно, так формулировать внутренний закон поэтического искусства: максимальная сжатость словесного пространства при беспредельной емкости жизненного содержания» (Е. Эткинд, 2001. С. 89).

В своей концепции внутренней речи Л. Выготский проводит параллель с искусством: он указывает, что слово в потоке внутренней речи по своим качествам очень близко литературно-образному слову, включающему всю полноту художественных смыслов. Как во внутренней речи контекстный смысл слов преобладает над их предметным значением, так и поэтическое слово полисеманлично, поскольку его смысл также зависит от *контекста*. Чем «музыкальней» поэзия, тем дальше «надо пройти мимо первичного значения слов и заглянуть в них поглубже» (Е. Эткинд, 2001. С. 57). Эткинд в этом отношении говорит о «лестнице контекстов» – эпохи, направления, поэтического цикла, творчества поэта (кстати, приводя именно «Контекст Блока», поскольку для него контекстуальные смыслы особенно характерны). Чем более смысловых слоёв в слове, тем меньше у него «границ», тем более ореол его «распространения» на контекст и, с другой стороны, зависимость его смысла от контекста, тем текучее – музыкальнее – состояние «смысловой материи» стиха³¹. Возможно, о таких особенно значимых словах-

³⁰ М. Бонфельд приводит знаменитую строку Державина «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог» как демонстрирующую «недостижимую для других типов речи спрессованность информации» (М. Бонфельд, 2006. С. 310). Известно, что попытка более или менее полного описания художественного произведения, всех его смыслообразующих компонентов и смыслов, приводит к тексту, во много раз превосходящему само произведение, не приводя, тем не менее, к исчерпанности предмета описания.

³¹ Те же свойства – зависимость смысла каждого элемента от контекста – как присущие семантике *музыкального* произведения отмечает М. Бонфельд; исследователь считает, что музыкальная ткань, не обладая аналогичным вербальной речи материалом (словом как знаком, имеющим определенное значение), тем не менее «состоит из субзнаков, обладающих неустойчивым, контекстуальным значением», и что «смысл все эти элементы приобретают, только объединившись в знак – целостное музыкальное произведение. И, следовательно, каждый из этих элементов несёт в себе лишь частицу общего смысла, неотделимую от смысла целого» (М. Бонфельд, 2006. С. 214). Получается, что в поэзии аналогичный результат достигается через насыщение слова многими смыслами и преодоление его дискретности как языкового знака. По отношению к семантике поэтического слова Ю. Тынянов выдвигает термин «колеблющиеся признаки», которые «могут совершенно вытеснить основной признак значения и вступить во взаимодействие между собой» (Ю. Тынянов, 2007. С. 39).

«смысловых пучках» (выражение Мандельштама), излучающих свой свет на всё стихотворение, писал Блок: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение», — отметил Блок в записной книжке (Блок, 2000. С. 34)³².

Об особой смысловой многомерности говорят и исследователи творчества Блока: «Сложнейшая образная структура “Стихов о Прекрасной Даме” заключается именно в этой уникальной для русской поэзии многослойности смыслов и прочтений, где ни один слой не уничтожает предыдущий или последующий, а лишь способствует его дальнейшему углублению и разветвлению. Это и есть символ как принцип поэтического воссоздания мира» (Д. Магомедова, 1997). Эта специфика блоковской поэзии – одна из причин ее ощущения как в высшей степени музыкальной (подробнее об этом в главе II настоящей работы).

Приближенность к особенностям внутренней речи – это качество лирической поэзии, достигшее своего высшего выражения в поэзии символизма, и в частности, в поэзии А. Блока, нужно назвать важнейшим коррелятом ее с музыкой как невербальным звуко-смысловым мышлением. И. Анненский писал, что в современном ему искусстве слова «всё тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность ... с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности», проявляется «я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою ... Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманые чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» (И. Анненский, 1979. С. 206). В связи с этими художественными задачами слово в поэзии особенно глубоко преобразуется, приобретает неповторимо индивидуальные черты, близкие скорее понятию **музыкальной интонации**, – звуковую выразительность, афористическую ёмкость и одновременно максимальную многозначность, смысловую вариативность в зависимости от контекста.

³² Подобные высказывания можно встретить и у других поэтов: «Музыка слова рождается, так сказать, на стыке: она возникает, во-первых, из его связи со словами, непосредственно предшествующими и последующими, безотносительно к остальному контексту, и, во-вторых, из отношения непосредственного значения слова в этом контексте ко всем другим значениям, которые оно приобретало в других ситуациях, — ко всему более или менее широкому полю ассоциаций. ... Это и есть “аллюзивность”, продиктованная не модой или эксцентричностью какого-то особенного рода поэзии; аллюзивность, о которой я говорю, присуща самой природе слова, и работать над ней должен каждый поэт. Я утверждаю, что «*музыкальное стихотворение*» — *такое произведение, в котором есть музыкальный рисунок звука и музыкальный рисунок второстепенных значений слов, его составляющих, и что оба эти рисунка нераздельно слиты в единое целое*» (Т. Элиот, 1996, курсив мой. - Ю.О.).

2.3 Слово, воплощенное в словах

По меткому выражению Е. Эткинда, в поэзии слово «разными путями превращается в образ». Об этом говорят и поэты. Н. Гоголь: «В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» (Н. Гоголь, «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенности»). А. Блок: «Всякое слово традиционно, оно многозначно, символично, оно имеет глубокие корни; последние тайны нашего сознания заложены именно в корнях языка; поэтому нам, художникам, нужно бережно относиться к слову». А. Белый: «Поэты — конденсаторы какого-то большого сознания. Орудие их — слово-образ. Что есть слово-образ? Оно есть содружество смыслов, соединенных в одно, причем каждый из смыслов опять-таки соединение множества мыслей (со-мыслие). В слово-образе связаны бесконечные струи мыслительной жизни в волну, переживаемую индивидуально, как образ фантазии» («Памяти Блока», 1996. С. 6)³³.

Проследивая процесс «семантизации слова» в поэтическом тексте, Е. Эткинд делает вывод: «В центре поэтического искусства в конечном счете стоит слово со всей совокупностью его прямых и косвенных смыслов» (Е. Эткинд, 2001. С. 86). Он также приводит высказывание В. Брюсова, ясно формулирующее принципиальные отличия поэзии и прозы: «В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами. Если автор относится к словам, как к цели, его создание — поэзия, хотя бы оно и было написано прозой, т.е. не стихами Если автор пользуется словами, как средством, его создание — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных» (цит. по: Е. Эткинд, 1998. С. 87). М. Бонфельд удачно характеризует такое внимание к выразительности самого материала как *«непрозрачность»* (текста, знака) и указывает, что оно свойственно всякой художественной речи — «непрозрачной в той степени, в какой она *фиксирует наше внимание на себе*, прежде чем показать нам мир» (Дюбуа, цит. по: М. Бонфельд. С. 312, курсив мой — Ю.О.)³⁴.

В. Вейдле, «поправляя» Малларме, сказавшего некогда, что «стихи делаются из слов», разделяет сло́во как исток смысла стиха (то есть как мысль) и слова́ как материал его

³³ В. Брюсов отмечает, что особое внимание к поэтическому слову — заслуга символизма. «Символисты справедливо указывали, что слова — основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слов зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы» (Брюсов, 2010. С. 127).

³⁴ М. Бонфельд указывает, что термин «прозрачность» по отношению к знаку ввёл Э. Гуссерль. Смысл его в том, что в обыденной речи мы не замечаем материальной оболочки слов и сосредотачиваемся на их значении, тогда как в художественной речи важным становится само звучание слова, комбинация именно этих слов в этой последовательности... Таким образом, сама речь становится информацией. По отношению к поэтическому тексту это постоянно подчёркивает, в частности, Ю. М. Лотман («В поэзии дело обстоит иначе — самый ее строй информативен»).

воплощения в стихе: «Стихи делаются из слова, а не из слов. ... Стихи сделаны из слова, рождены словом, но читая их, мы читаем слова́, и вне слов породившего их слова не слышим. ... Надо ещё, **чтобы слово воплотилось полностью в слова**. В этом воплощении – вся тайна словесного искусства (как и тайна искусства вообще)» (В. Вейдле, 2002. С. 243-245, курсив мой – Ю.О.).

Итак, само «состояние материи» стиха, сама жизнь поэтического слова имеет чрезвычайно много общего с музыкой, глубоко родственного музыке. Поэзия рождается из «ритмического гула», «хаоса», из дословесного *«слова-музыки»*, и именно поэтому в конечном материализованном состоянии – в стихотворении – так важно *словесное* как *смысло-музыкально-ритмическо-интонационное* его воплощение, представляющее отзвук изначальной художественной идеи. «Обозначения условны, они, как цифры или нотные значки, ничего не имеют общего с тем, что́ они обозначают, тогда как выражающие слова, звучания и ритмы слов стремятся к сближению, к сходству, к отождествлению с выражаемым, к воплощению его в том, что его выражает» (В. Вейдле, 2002. С. 245). Говоря словами А.В. Михайлова, *поэтическое слово устремлено к музыке*.

К близкой идее, только двигаясь как бы в обратном направлении – от мелких структурных единиц к пониманию стиха как целого, приходит в своих наблюдениях над поэзией Ю.М. Лотман. Анализируя структурные уровни поэтического текста, он делает вывод о том, что в стихотворении и части слова́ работают как слова́, и сам стих становится неким «сверхсловом»³⁵. По Лотману, «...стих – особое окказиональное слово, имеющее единое и нерасчленимое содержание»: «То, что стих – это одновременно и последовательность слов и *слово*, значение которого отнюдь не равно механической сумме значений его компонентов, ... придает стиху двойной характер. Мы сталкиваемся с тем чрезвычайно существенным *для всякого искусства* случаем, когда один и тот же текст принципиально допускает *более чем одну интерпретацию*, интерпретация модели на более конкретном уровне дает не однозначную перекодировку, а некоторое множество взаимно эквивалентных значений. Стих сохраняет всю семантику, которая присуща этому тексту как нехудожественному сообщению, и одновременно приобретает интегрированное сверхзначение. Напряжение между этими значениями и создает *специфическое для поэзии отношение текста к смыслу*» (Ю. Лотман, 1996. С. 97; курсив мой – Ю.О.).

³⁵ Усиление определённых формальных качеств создаёт ощущение музыкальности и в прозе: «Повышение ритмичности прозы, усиленной повторами и параллелизмами, обуславливает увеличение силы сцепления слов и их более тесную взаимозависимость, что способствует большей целостности вербального текста и спаянности его элементов. Таким образом, семантизация формы на фонетическом уровне приводит не только к частичному преодолению прерывности причинной связи означаемых и означающих вербальных знаков, но и к уменьшению характерной для словесных сообщений дискретности языковых отношений». (Е. Азначеева, 1994. С. 119).

Получается, что поэтическое произведение каждый раз и для каждого из нас иное, поскольку восприятие его смысла зависит от личности, художественного опыта, состояния воспринимающего. Это отмечает А. Потебня: «...поэтический образ, каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто *иное и большее*, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом, поэзия есть всегда *иносказание, αλληγορία* в обширном смысле слова» (А. Потебня, 2003. С. 141). В неисчерпаемости смысла («возможна лишь *область* истолкований», как указывает Ю. Лотман) – заключается «качественный водораздел между художественным и нехудожественным текстами, ибо художественный текст исключает “единое значение для всех”» (М. Бонфельд. С. 316), и в этом же заключается глубокое родство поэзии и музыки.

2.4 «Непереводимость» поэтического смысла

Из неделимого единства словесно-смыслового «пространства» поэтического текста, нерасторжимой общности поэтического звука и смысла вытекает еще одно «музыкальное» качество поэзии - невозможность «перевода» (перифразирования, пересказа) без потери смысла. Т. Бершадская, сравнивая вербальную речь и музыку, подчеркивает, что, если вербальная нехудожественная речь допускает разделение плана выражения и плана содержания (синонимии), то в музыке это разделение невозможно: «Для музыки то, как сказано, всегда равно тому, что сказано, и всякое изменение “как” влечёт за собой новый вариант того, “что” сказано» (Т. Бершадская, 2004. С. 241). Этот закон в полной мере распространяется и на поэтическое произведение.

Если бы необходимое содержание автор мог бы выразить иначе, он не писал бы стихов, считает Джон Фаулз: «"Блестящие обобщения" больших поэтов отнюдь не являются псевдоуравнениями или псевдоопределениями, ибо явления и эмоции, которые они суммируют и определяют, действительно существуют и в то же время не могут быть суммированы или определены как-либо иначе. Ситуация, охватываемая большинством поэтических высказываний, столь сложна, что ее может объять лишь поэзия» (цит. по: Дж. Фаулз, эл. ресурс). Созвучно высказался и В. Брюсов: «Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе».

«Поэзия своими средствами: подтекстом, аллегорией, интонацией, звуковой организацией, переплетенной со смысловым содержанием, сопоставлением дальнего и близкого, то недомолвками, то многозначительностью – стремится донести до нас именно то, что не может быть ясно выражено словами, но тем не менее существует вопреки Декарту. Стихи работают в этой “пограничной” области» (В. Шаламов, 1998. С. 296).

Пересказ, по Мандельштаму, – «вернейший признак отсутствия поэзии», потому что сам момент творения подобен вспышке интуитивного озарения: «Вообразите себе нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...» (О. Мандельштам, 1990. С. 214-215).

Неспособность «переименовываться», то есть наличие в стихотворении (и, шире, художественном произведении) такого смысла, который не передаваем словами же, А.В. Михайлов определяет именно как «музыкальность»: «Внутри словесных слоев, созидających смысл, совершается процесс переноса сути дела и всего “центра тяжести” на смысл как смысл, т. е. на такой смысл, какой вообще не допускает своего переоформления, и вот тут-то к слову примыкает музыка, параллельно осознающая свои внутренние возможности и обнаруживая себя как — если можно так сказать — транс-словесный смысл. ... Выходит, что **слово тоже уставлено, или установлено на музыку**, что оно внутри самого себя, если рассматривать дело в историко-культурном разрезе, имеет в виду **музыку как свою же, слова, конечную запечатленность внутри создаваемого им смысла**. Такая уставленность слова на музыку проявляется издавна и по-разному. В каком бы отношении мы ни обнаруживали в поэтическом произведении (т. е., говоря обобщенно, в т. н. словесном сообщении) свойство *музыкальности*, мы несомненно не обманываемся; мы подобные вещи устанавливаем интуитивно, и интуиция нас не обманывает. **Музыкальность**, которую мы при этом обнаруживаем, есть не что иное, как констатируемое нами **наличие такого смысла**, который обращен на себя, и только на себя, — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и **не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переименованию**» (А. Михайлов, 2002. С. 12-13, выделено мной - Ю.О.).

Анализ разнообразных художественных приёмов «превращения слова в образ» можно найти, пожалуй, в любой книге о поэзии или даже учебнике, однако, как правило, без какого бы то ни было касания их роли в создании музыкальности стиха (или же касания в форме кратких эпизодических замечаний) и, конечно, без аналогий с музыкальным искусством. Множество учёных, исследуя законы поэтики, сформулировали определенные принципы, приёмы художественной поэтической речи, действующие на формальных уровнях и способствующие превращению слова в Слово Поэтическое. Эти особенности подробно рассматриваются на уровне поэтической лексики, ритмики, поэтического синтаксиса, системы поэтических тропов, звуковой организации стиха («эвфонии»).

Однако, к сожалению, до сих пор практически нет работ, предпринявших бы попытку выйти за пределы филологии, поэтики и лингвистики и рассмотреть все эти же поэтические

приёмы с точки зрения их роли в музыкальности стиха (не в отдельных ее проявлениях, а в комплексе)³⁶. Между тем, восприятие поэзии музыкантом подсказывает, что музыка стиха - явление не метафорическое, а вполне конкретно-материально выраженное, и что большинство из описываемых филологами особенностей поэтики «работают» именно на приближение стиха к музыке. В поэзии слово, как концентрированный и в то же время многозначный *звукосмысл*, становится носителем особой авторской *поэтической интонации*, в музыке же поэтическому слову подобна *интонация музыкальная*.

Но что же преобразует слово в Слово поэтическое, открывает в нем «музыкальные горизонты»? Думается, то же, что превращает набор звуков в индивидуализированный музыкальный мотив, а в конечном итоге – в целостную музыкальную форму: это РИТМ.

3. Ритм в поэзии

*Феномен музыки дан нам единственно для того,
чтобы внести порядок во всё существующее,
включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем.*
И.Ф. Стравинский

3.1 Ритм – универсальный принцип организации поэзии и музыки

Итак, в стихе «системообразующим фактором является слово, взаимодействующее со звуком, ритмом, рифмой и как их своеобразным взаимопроникающим соотношением, интонацией. В свою очередь слово, вступая во взаимодействие со всеми другими компонентами поэтического произведения, от них приобретает свою содержательность, как и передаёт им свою» (Л. Тимофеев, 1982. С. 196). Таким образом, вся формальная сторона поэзии необходима ей в её стремлении выйти за пределы, «определённые» словом, преодолеть его понятийность, раскрыть в нём бесконечный потенциал *выражения*. В этом своем стремлении к *прямому выражению* смысла и эмоций, в частности, через звучание, она приближается к музыке.

И исследователи стиха, и поэты сходятся в убеждении, что «тем общим, что способно соединить все отдельные характеристики звучания стиха в некий универсальный принцип»,

³⁶ Попытка охарактеризовать в комплексе музыкальность поэзии Фета представлена, например, в работе Н. Мышьяковой «Лирика А. Фета (интермедийные аспекты)», Оренбург, 2003, в главе «Музыкальность как стилевая доминанта». Однако, небольшой объем главы и расплывчатость обильно закавыченной метафорически «музыкальной» терминологии («музыкальность», «мелодии», «интонации», «интонационный симфонизм» и т.п.) при отсутствии конкретного анализа ритмики, фоники и синтаксиса оставляют в целом неясное представление о предмете разговора. Некоторые работы музыковедов на тему музыкальности поэзии (например, статья Т. Болеславской «О музыкальности блоковского стиха» или книга Т. Хопровой «Музыка в жизни и творчестве Блока») затрагивают, в основном, область инструментовки стиха и лексических повторов, либо рассматривают композицию стиха как аналог той или иной музыкальной формы (Б. Кац).

является *ритм* (С. Бурого, 1986. С. 20). «Поэзия, в отличие от других литературных жанров, немислима без внутреннего ритма, на котором держится и музыка. Ритм – это внутренний стержень поэзии, тот хребет, на котором держится весь скелет» (А. Коровин, эл. ресурс). «Среди общих закономерностей, обступающих поэта, существует одна, которая и решает дело, – *ритм*, как предпосылка и первооснова мышления и поэтического познания мира. Ритм и противопоставляет поэзию прозе, равно как противостоят друг другу поэтическое и прозаическое мышление и познание мира» (М. Гиршман, 1982. С. 5).

Ритм – главное, очевидное и важнейшее качество, объединяющее поэзию и музыку. «Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная *размерною речью*» - пишет Бальмонт (Поэзия как волшебство). «Ритм в искусстве — это *размеренное движение* в стихе, в музыке, в танце» (А. Квятковский, 2008. С. 17). Ю. Тынянов вскользь говорит о «*музыкальных, то есть ритмических* в широком значении ... элементах в поэзии» (Ю. Тынянов, 2007. С. 21, курсив мой – Ю.О.).

«— Как мало кто понимает, что такое ритм, — жаловался Скрябин. — Вы знаете, как все считают за ритм именно разные метрические фигурки и схемы. Я помню, когда я играл еще только кончив консерваторию, все говорили, что я играю без всякого ритма...

И Скрябин весело смеялся.

— Ганс фон Бюлов сказал, что в *начале бе ритм*, — сообщил не без торжественности князь.

— Как, он так сказал? — спросил Александр Николаевич, — это очень хорошо. Ритм был то, что было в начале. Это действительно так: ритмом все рождалось, чрез ритмы происходило рождение мира. **Ведь все — ритм. И в жизни, и в природе — все ритмические фигуры, все одна огромная форма**, вплоть до какой-нибудь космической манвантары, которая тоже есть смена» (Л. Сабанев, 2000. С. 129-130).

Среди многочисленных общих определений ритма выберем, пожалуй, следующее: «**Ритм** (от греч. *rhythmos* – мерность, похожесть, созвучие) в самом общем виде может быть определён как устойчивое, закономерно развивающееся (периодическое) повторение тождественных или аналогичных явлений, элементов, связей и отношений в пространственно-временной структуре» (А. Фёдорова, 2002). Изучение ритма в стихе и прозе – обширнейшая область филологии, ритма в музыке – музыковедения, ритма как эстетической категории – философии, эстетики и культурологии, каждая из этих наук обладает огромным накопленным материалом³⁷. Не ставя в данном разделе задачи обзора всех многообразных проявлений ритма (в частности, в художественном творчестве), обратим внимание на те его аспекты, которые непосредственно важны для понимания роли ритма в музыкальности поэзии.

³⁷ Из наиболее важных работ о стихотворном ритме назовем, например, работы А. Белого, В. Брюсова, А. Квятковского, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, Е. Эткинда, М. Гаспарова и др.; о ритме как эстетической категории - А. Лосева, В. Шестакова, Г. Карцевой, Г. Гумовской, сборники «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», труды о музыкальном ритме М. Харлапа, В. Холоповой, М. Аркадьева, Н. Афоной, петербургский сборник «Ритм и форма» и др. (см. список литературы).

3.2 Ритм и бессознательное

Психологией давно доказан факт непосредственного влияния ритма на эмоциональное состояние человека: ритм связан с той областью психики, которая не контролируется сознанием, и постигается *бессознательным* её уровнем. «Сущность эстетического воздействия ритма на человека состоит в том, что ритмические повторяющиеся звуки, краски, цвета, линии действуют на человека как специфические “сигналы-импульсы”, которые настраивают человеческие чувства в определенном эмоциональном ключе, гармонизируют внутренние душевные процессы» (А. Фёдорова, 2002. С. 90). Предполагается также, что ранние формы инструментальной музыки были именно ритмическими (Асафьев указывает на преобладание «ударного инструментализма» в первобытных музыкальных культурах). Так, в исследовании о ритме Г. Карцевой это объясняется именно способностью ритма вызывать эмоциональное единение коллектива: «Благодаря сильному суггестивному воздействию на человеческую психику, ритм на ранних этапах развития культуры человеческого общества в условиях недостаточности вербального общения и слаборазвитости абстрактно-логического мышления стал мощнейшим средством выражения коллективных эмоций. ... В магическом действе, совмещавшем зачатки музыки, танца, пения, господствовал принцип повторности. Ритм здесь играл доминирующую роль. ... Аккомпанемент примитивных ударных инструментов под первобытные танцы уже являлся музыкой, равно как и гипнотическое звучание бубна шамана. Это говорит о том, что начинается музыка именно с ритма» (Г. Карцева, 2003. С. 29, 38, 13). Карл Орф также считал, что «вначале был барабан».

Относительно же ритмизации человеческой речи мы разделяем точку зрения Л. Тимофеева, полагающего, что «ритм в речи, по всей вероятности, не мог появиться в числе первых форм звукового выражения, так как он ... требовал наличия в звуковом потоке членораздельности речи, возникающей далеко не сразу» (Л. Тимофеев, 1982. С. 25). «В своём начале, в своём возникновении, предъязык мог быть только и чисто эмоциональным» - считает учёный (там же, с. 9), исходя из спектра звуков выражения различных эмоций у животных и первобытных людей (о происхождении музыкальной интонации см. в следующем разделе). Зато ритм как звук «ударных инструментов» в сочетании с эмоциональными выкриками, например, в ритуальном действе, скорей всего и был «вначале» *искусства*.

Эти два типа ритма сосуществуют в самой человеческой природе – *пульсационный* (равномерные удары, например, биение сердца, шаг) и *дыхательный* (респираторный), менее автоматизированный, имеющий первенствующее значение для пения. Последний – «интонационный» ритм (свободный, несимметричный) - также складывался уже в первобытную эпоху в фольклоре различных народов (М. Харлап, 1986. С. 23). Таким образом, в самой

физиологии заложены и ритм как единообразие, и ритм как соотношения различной протяжённости (то есть потенциальные поэтические и музыкальные «метр» и «ритм»)³⁸.

Вероятно, из-за своей физиологической обусловленности ритм является мощным инструментом непосредственного эмоционально-психологического воздействия. «Эмоция – душа повторности, повторность – душа звуко-ритмической организации речи» – так афористически точно выразил связь формальной организации стиха с его эмоциональностью Л. Тимофеев (1982. С. 142). Именно поэтому **слово, погружённое в поэзии в стихию ритма, обретает способность воздействовать на нас как музыка**. Как отмечает А. Фёдорова, «внешний ритм выполняет функцию психологической настройки. Очень часто ритмические повторы, еще не будучи осознаны, уже настраивают чувства к восприятию художественной идеи, как бы внушают человеку то или иное психологическое состояние. Такое явление наблюдается, например, при чтении поэтических текстов с высоким уровнем музыкальной организации» (А. Фёдорова, 2002. С. 90).

Первоначально появившаяся художественная речь была повышено ритмизованной, имеющей целью во всём противопоставить себя речи нехудожественной, а, главное, стремящейся к наибольшему выразительному воздействию на слушателей. «Поэзия предшествует прозе – это сознавалось уже в античности» – пишет М. Гаспаров (1994. С. 126). Она применялась в текстах, которые вследствие своей «повышенной значимости ... подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придавать им форму, удобную для запоминания» (там же)³⁹. В этом отношении чрезвычайно показателен архаический фольклор, древняя «поэзия заговоров и заклинаний»⁴⁰. Заговорами, оберегами, заклинаниями человек

³⁸ О ритме речи говорится и в физиологии, стиховедении, лингвистике и психолингвистике, причём отмечается, что ритму даже нехудожественной речи присуща **иерархичность организации**. «Тот факт, что человек способен воспринимать периодические колебания различной временной повторяемости в качестве ритмических, позволяет заключить, что существует несколько равноуровневых единиц ритма, функционирующих одновременно взаимосвязанно. Ритм речи имеет сложную, многоуровневую организацию, и можно говорить о своеобразной иерархии речевых ритмов» (Н. Черемисина, 1989. С. 29).

Здесь возникает необходимость определить своеобразие **ритма художественной речи**. Исследователь интонации Н. Черемисина объясняет это своеобразие сознательной эстетической организацией ритма: «Разговорная речь есть речь спонтанная, не отшлифованная, допускающая много случайного, атипичного в оформлении. Ее ритм, в основе обусловленный физиологически, организован лишь интеллектуально. ... В художественном тексте, наряду и во взаимосвязи с интеллектуальной, налицо **эстетическая организованность ритма**, которая выражена формально и допускает объективную интерпретацию» (Н. Черемисина, 1989. С. 34).

³⁹ Й. Хейзинга показывает высокую значимость поэзии в архаической фазе культуры, где «сама жизнь строится, так сказать, еще метрически и строфически. Пока и поскольку речь идет о вещах возвышенных, стих выступает как более естественное средство выражения. В Японии вплоть до переворота 1868 года суть всех серьезных государственных документов еще излагалась в стихах. ... В более развитых культурах еще долго сохраняется архаическое состояние, при котором поэтическая форма отнюдь не воспринимается как простое удовлетворение эстетической потребности, а выражает все, что имеет значение или жизненно важно для сообщества. Всюду поэтическая форма предшествует литературной прозе. Обо всем, что священо или торжественно, говорят стихами» (Й. Хейзинга, 2001, с.201). В античной культуре, по словам М.Л. Гаспарова, «поэзия выделялась как носитель художественного слова по преимуществу, проза оставалась носителем слова делового» (М. Гаспаров, 1994. С. 129). Об исторической первичности стихов по отношению к художественной прозе говорит также Ю. Лотман (Анализ поэтического текста).

⁴⁰ Название статьи А. Блока (1906 г.).

стремился «общаться» и даже подчинять себе многочисленных мифологических существ, божеств. В своей статье А. Блок глубоко и поэтично осмыслил это явление, увидев в нём новую стадию развития слова, благодаря которой человек обрёл кажущуюся власть над миром. Блок писал (и это особенно важно для понимания его собственного творчества): «ритмическое слово... приобретает магическую силу и безмерное могущество»; «чем ближе становится человек к стихиям [мифам], тем зычнее его голос, тем ритмичнее слова»; «ритмическое слово заостряется, как стрела» (V. С. 52-53, 56, 57). Основное свойство поэтической формы заговоров и заклинаний – многократные и многоуровневые **повторы**, выступающие здесь как напряжённый эмоционально-выразительный фактор (повторение есть прежде всего усиление, повышение степени важности): «Три тоски тоскучие, три рыды рыдучие» - восхищённо цитирует Блок. «Экстремальная эмоция по условиям своего возникновения и развития была... одномоментна, монологична, повторна, насыщена паузами, “зычным голосом”⁴¹, передававшим драматичность обстановки. Где-то в отдалённом будущем это предвещало, может быть, подступы к лирике, черты которой здесь как будто можно угадывать» - проницательно рассуждает Л. Тимофеев (1982. С. 35).

Действительно, как будет показано в дальнейшем, именно в лирической поэзии, затрагивающей наши чувства наиболее непосредственно и остро, ритм в его широком понимании приобретает значение тотального принципа организации и важнейшего средства выразительности. «Несомненным является то, что в художественной культуре значение ритма возрастает тогда, когда изобразительность уступает место выразительности» - пишет Г. Карцева (2003. С. 28).

3.3 Трактовки понятий «ритм» и «метр» в стиховедении.

Ритм как фактор музыкальности стиха

Если в общем плане наличие ритма как особого конструктивно-выразительного фактора в поэзии не вызывает разногласий, то более конкретные трактовки понятия «ритм» применительно к поэзии, как и «музыкальности», весьма разнообразны. От того, какой именно ритмический критерий выдвигается в анализе на первый план, зависит очень многое в понимании сущности стиха. Что же вкладывается стиховедением в понятие «ритм»?

Самые «простые» формулировки отличия поэзии от прозы основываются как раз на критерии ведущей роли периодичной акцентности в поэзии и «отсутствии» ритма в этом качестве в прозе (тут ритм понимается как собственно стопность и равномерная ударность, то есть скорее как метр). В. Васина-Гроссман: «Поэтическую речь отличает от прозаической ее

⁴¹ Л. Тимофеев цитирует здесь приведённый Блоком заговор: «Стала я среди леса дремучего, очертилась чертою прозрачною и возговорила зычным голосом» (Л. Тимофеев. С. 36-37).

мерность, то есть деление на одинаковые или соизмеримые отрезки (стихи) с равномерным чередованием ударений» (1972. С. 17, подчеркнуто мною – Ю.О.)⁴².

Ю.М. Лотман трактует поэтический метр как некое первичное, раннее свойство поэзии, изначально призванное отделить ее в сознании слушателя от прозы. «Первоначально метр был знаком поэзии как таковой» - считает учёный и поясняет: «...для того чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя *ожидания поэзии*, признания ее возможности, а в тексте - определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным. Минимальный набор таких сигналов воспринимается как "основные свойства" поэтического текста. Функция метрической структуры - в том, чтобы, разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии. То, что метрическая структура призвана отделять поэзию от не-поэзии и служить сигналом особого, эстетического переживания текстовой информации, видно в тех коллективах, в которых стих как особый вид текста еще только осознается и происходит выработка самого понятия поэзии. При этом метрическая схема выдвигается вперед, часто ценой затемнения лексического смысла» (Ю. Лотман, 1996. С. 63). Учёный приводит в качестве примера подчеркнуто метрическую «скандовку» стихов детьми.

Значение метра в поэзии, тем не менее, далеко не сводится к этой «сигнальной» функции. Как известно, взаимоотношение ритма как временного отсчёта, пульса, стопной схемы (то есть метра, размера) и ритма как живого и изменчивого наполнения метрической сетки (то есть «ритмического рисунка») в стихе, впервые раскрытое А. Белым⁴³, составляет важнейший пласт выразительности поэзии. Современный учебник для филологов в определении поэтического ритма фиксирует именно эту оппозицию метра и ритма в узком смысле: «Гибкий *ритм* противостоит жёсткому *метру*. Метр – сочетание сильных и слабых слогов, и оно константно, унифицировано. Ритм – сочетание ударных и неударных слогов, и оно почти непредсказуемо, особенно в ямбах и хорях. ... Если бы ритм во всём совпал с метром, стихи были бы монотонны» (Введение в литературоведение, 2010. С. 448-449).

Таким образом, если в широком понимании ритма метр является лишь одним из его возможных проявлений, то в более узком – эти категории разделяются и рассматриваются во взаимодействии. «Метр не враждебен ритму; он его опора. Но жизнь стихотворения – его ритм. ... Поэтическая реальность принадлежит паузе, а не цезуре, ритму, а не метру» (В. Вейдле, 2002. С. 207).

Основная роль поэтического (как и музыкального) метра – создать ритмическую *инерцию*, на основе которой будут восприниматься все её «нарушения» в виде различных

⁴² Однако этот критерий (равномерность ударений) уже давно не является решающим в разделении поэзии и прозы, что подтверждается существованием таким промежуточных форм, как верлибр и метризованная проза.

⁴³ В его работе «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» М., 1929.

ритмических, фонических, синтаксических рисунков, на фоне которой слова получают новый смысл благодаря их ритмическому и фоническому сопоставлению⁴⁴. А. Квятковский, основывая свою тактометрическую теорию именно на природном ритмическом чувстве человека, разъясняет: «Ритмическое чувство — это шестое врожденное чувство, связанное с ритмической деятельностью нервной системы. ... Поразительно тонко устроено ухо, этот совершенный ритмико-акустический аппарат. Склонностью нервной системы переходить на любой навязываемый ритм извне или (у композиторов, у поэтов) изнутри и объясняется негативное наличие в нашем сознании ритмических контрольных рядов. Именно на *фоне контрольного ряда*, соответствующего данному тактометрическому периоду, мы и воспринимаем реальную сложную ритмическую структуру и в стихе, и в музыке» (А. Квятковский, 2008. С. 25).

В стиховедении неоднократно поднимался вопрос о связи версификационных форм (стихотворных размеров) с жанром, эмоциональным строем, смыслом стиха. Это явление обозначается как «семантический ореол метра». К. Тарановский, например, связывает пятистопный хорей с мотивом «пути-дороги», приводя многие стихотворения, появившиеся вслед за лермонтовским «Выхожу один я на дорогу»⁴⁵. Рассмотрение семантики метра имеет глубокие традиции – еще у Платона ритмы и метры, как и лады, получают моральную характеристику. Из русских стихотворцев о выразительности поэтических размеров говорили Ломоносов, Сумароков, Н. Гумилёв («У каждого метра своя душа, свои особенности и задачи» - писал Гумилёв и далее разъяснял эмоционально-выразительные возможности и характеры ямба, хорей, дактиля и др. (Е. Эткинд, 1974. С. 104)). Однако другие исследователи – в частности, Е. Эткинд, В. Вейдле – убедительно критикуют этот подход на том основании, что всякое средство выразительности «работает» как таковое и обретает смысл только в контексте конкретного художественного целого⁴⁶. Е. Эткинд считает, что «за пределами поэтического произведения стихотворный размер вообще лишён какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент “материи” стиха семантизируется» (Е. Эткинд, 1974. С. 105). Как отмечает К. Тарановский, между этими крайними позициями существует и средняя, которую «занимают авторы, считающие, что стихотворные ритмы, хотя и приобретают ту или иную тональность (элегическую, торжественную, разговорную и т.п.), благодаря словесному тексту, всё же имеют и свои “экспрессивные ореолы”, сложившиеся исторически в каждой национальной культуре» (К. Тарановский, 2000. С. 372). Добавим, что в музыке тоже существует некоторая установившаяся связь определённых размеров с жанрами и, соответственно, отчасти с характером музыки (3/4 вальс, 4/4 марш, 6/8 сицилиана, баркарола и т.п.), но очевидно также, что применение этих размеров само по себе

⁴⁴ Мощное действенное соотношение метра и ритма в музыке Б. Асафьев иллюстрирует бетховенским примером: «Ритм как органическое, слитое с интонационным содержанием всей музыки, организующее и дисциплинирующее начало, выступает вперед как “двигатель” музыки и “строитель формы во времени”. Сила и степень упругости соотношений длительностей и акцентов (особенно акцентов) в Третьей симфонии становится все мощнее и мощнее. Бетховен пользуется простейшей тактовой метрикой, но внутри этих “верстовых столбов”, т. е. трехдольных тактов, ритм неистовствует, постоянно разрывая метричность. Простой “с виду” трохей начальной и основной темы симфонии превращается в своего рода ритмический молот, сопоставления трехдольности и внутритаковой двухдольности являются борьбой враждебных сил, так они о б р а з н ы и динамичны. Словом, р и т м слышится как направляющая мысль, как действующая воля» (Б. Асафьев, 1971. С. 276-277).

⁴⁵ См. его статью: О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // К. Тарановский О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372-403.

⁴⁶ См. об этом: М. Шапир Семантический ореол метра: термин и понятие // Лит. обозрение. 1991, №12. А также: В. Вейдле Эмбриология поэзии, Е. Эткинд Ритм поэтического произведения как фактор содержания.

еще не определяет ни художественного содержания, ни эмоционального тона, ни принадлежности к тому или иному жанру. Зато, как представляется, семантическим ореолом может обладать индивидуальный *ритм* как конкретный ритмический рисунок, складывающийся из слов и создающий определённую эмоционально окрашенную «ритмоинтонацию», которая и за пределами конкретного стихотворения несёт в себе явление авторского стиля (об этом в следующем разделе).

Однако очевидно, что «для исследования ритма как универсальной художественной закономерности необходима более широкая трактовка категорий “метр” и “ритм”. Этот принцип предполагает, во-первых, рассмотрение ритма на всех уровнях художественного произведения, а во-вторых, исследование его во взаимодействии с метром» (Е. Волкова, 1974. С. 76). В частности, важно, что система ритма на всех своих уровнях включает взаимодействие двух подсистем – «сетки единообразия и сетки разнообразия» (там же, с. 77). По Ю. Лотману, «напряжение» в поэтическом тексте есть результат постоянного и многоуровневого взаимодействия «автоматизации» и «деавтоматизации» восприятия.

А.Н. Колмогоров определил метр как «закономерность, проявляемую ритмом и достаточно постоянную, чтобы вызывать а) ожидание её подтверждения в последующих строках и б) в случаях её нарушения – специфического ощущение перебоя» (цит. по: Р. Якобсон, 1985. С. 243). Так, метрическая основа в широком смысле создаёт регулярное повторение равных форм и интервалов (в стихотворном тексте это собственно размер (стопы), строка, строфа), тогда как ритмическая повторность предполагает не тождественные, а подобные, соизмеримые элементы и отношения, которые не равны между собой (конкретный ритмический рисунок строки, различные словоразделы, неравносложные строки, лексические, грамматические повторы, синтаксические параллелизмы, нарушения синтаксического единства строк за счет переносов и т.п.). Ритм может совпасть с метром, подчеркивая его, и, наоборот, нарушать и затемнять его, вступая с ним в противоречия⁴⁷.

Новый подход к стиху как прежде всего звучащему и звуковому художественному явлению открыла в русском стиховедении 20-х годов так называемая *формальная школа*: в работах О. Брика, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона, Л. Якубинского, Ю. Тынянова происходит **осмысление поэтической формы, «понимаемой как содержание»**. Им удалось поставить проблему ритма «так, чтобы она не упиралась в метрику и захватила бы более существенные стороны стиховой речи» (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 394). Ю. Тынянов подчёркивает, что основная заслуга школы «слуховой филологии» – широкая постановка

⁴⁷ Р. Якобсон цитирует высказывания о поэзии Дж.М. Хопкинса (1844-1898), в частности, что в поэзии, как и в других «видах искусства, которые основаны на протяжённости не в пространстве, а во времени, особую конструктивную роль играет последовательность интервалов, пусть даже самая несложная». Красота такой последовательности – в соотношении частей, то есть **взаимодействия инвариантности и варьирования**; «таким образом, **ритм – это сходство, измеряемое различием**»; и как только в ритме достигается регулярность» и «ритм, наконец, становится прекрасным», пылкий поэт старается «найти в нём неравномерность» (см.: Р. Якобсон, 1985. С. 247).

проблемы конструктивного значения ритма. Ведь ритм как умозрительный акцентный ряд (метр) и как конкретный рисунок ударных и безударных слогов – лишь один из компонентов многоуровневой ритмической системы стиха, кстати, на более поздних этапах развития стиха ставший необязательным: оказалось, что «речь может звучать как стихотворная и без соблюдения метра» (В. Жирмунский, цит. по: Б. Эйхенбаум, 1987. С. 397).

Прежнее противопоставление (символистами, в частности, А. Белым) метра и ритма преодолевается у формалистов тем, что «понятие стихового ритма распространено на целый ряд языковых элементов, участвующих в построении стиха: рядом с ритмом “словесно-ударным” появляется ритм “интонационно-фразовый” и ритм “гармонический” (аллитерации и пр.). Тем самым понятие стиха становится понятием особой речи» (Б. Эйхенбаум, ссылаясь на статью Б. Томашевского; 1987. С. 397). Теперь ритм как широкий принцип обновлённой повторности рассматривается в более крупном плане, на уровне стихотворных строк, строф, воплощается в виде фонических, лексических, грамматических, синтаксических параллелизмов. Кроме того, тот или иной ритмический приём выдвигается на первый план в качестве «доминанты» и определяет характер конкретного ритма произведения: «с этой точки зрения стихи можно классифицировать на *акцентные-метрические* (например, описание боя в «Полтаве»), стихи *интонационно-мелодические* (стихи Жуковского), стихи *гармонические* (типичные для последних лет русского символизма» (В. Жирмунский, цит. по: Б. Эйхенбаум, 1987. С. 397).

Не близка ли такая классификация основным типам музыкальной организации? Так, например, мы говорим о преобладании того или иного склада (гомофонно-гармонического или монодического), ведущей роли акцентного метроритма или же «мономерности»⁴⁸, ведущей роли мелодии или гармонии, функциональной или колористически-красочной трактовки вертикали и т.п. Характерными для музыки являются также многоуровневость и иерархичность ритмической организации (речь может идти о ритме гармонических смен, о ритме формы и т.д.)⁴⁹.

Уникальная способность ритма *разделять* и одновременно *интегрировать* отдельные повторяющиеся моменты в единую целостную форму делает его основным строительным компонентом и движущей силой формы как в поэзии, так и в музыке. Как верно отмечает В. Налимов, «ритм в поэзии и песнопении – попытка наложить континуальную составляющую

⁴⁸ Термин В.Н. Холоповой, означающий измерение музыкального времени какой-либо одной единицей, в противоположность классическому такту с его иерархией нескольких пульсирующих единиц.

⁴⁹ Как пишет М. Бонфельд: «Многочисленные грамматики, управляющие всеми измерениями музыкальной ткани, приводят к многомерной же её иерархии, ... создают в каждом измерении музыкальной ткани сложнейшие взаимодействия и взаимоотношения элементов, комплексов и более крупных образований, подчиненные особому ритму. А ритмы каждого из измерений, взаимодействуя между собой, сплетаются в ажурную вязь – основу для “дыхания” музыкальной ткани в целом» (М. Бонфельд, 2006. С. 209). Панорама проблематики музыкального ритма дана в статье Н. Афонинной «Проблемы ритмического анализа» // Ритм и форма. СПб., 2002.

на дискретные носители речи» (В. Налимов, 1978. С. 288)⁵⁰. М.М. Гиршман также подчеркивает «связь ритма с первоосновой художественного мышления и с его интегрирующей сутью».

Еще Блаженный Августин писал в «Диалоге о музыке»: «Без приравнивания ничто не может быть ни пропорциональным, ни ритмическим», таким образом, подчёркивая возникающий благодаря ритму принцип равнозначности, сопоставимости того, что ритмизовано (цит. по: Р. Якобсон, 1985. С. 245). Это свойство ритма сопоставлять включённые в него элементы порождает полисемантизм поэтического слова: «Распространение принципа эквивалентности на последовательность слов ... создаёт ощущение двойственности, многоплановости» (Р. Якобсон; цит. по: М. Бонфельд, 2006. С. 308). О мощном влиянии ритма на смыслообразование пишет и Ю. Тынянов: «Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает *соотношение по положению*; при этом одна из главнейших особенностей здесь – динамизация слова, а стало быть, и сукцессивность его» (Ю. Тынянов, 2007. С. 57)⁵¹.

Тынянов выдвигает широкую концепцию ритма как динамизма по отношению к художественной форме (противопоставляя его статической природе понятия «композиция»), имея в виду, что повторение является «фактом разной силы в разных условиях частоты и количества» и что «не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление» (Ю. Тынянов, 2007. С. 9). «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая» – утверждает Тынянов. В частности, по его словам, динамизм проявляется в выдвигании «одной группы факторов [слова] за счёт другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчинённые. Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а, стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчинёнными... Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, – нет факта искусства» – пишет учёный. В качестве такого доминирующего фактора стиха учёный и выдвигает *ритм*, который деформирует факторы другого ряда.

⁵⁰ В. Налимов выдвигает понятие *континуальное мышление*: в основе человеческого мышления лежит континуальный поток мысли, нерасчленимый, несоединимый со словом и потому неосознаваемый. Именно континуальное мышление первично (по отношению к логическому), оно непосредственно связано с подсознанием, интуицией, эмоциональной сферой, творческим началом, поэтому оно лежит в основе всякого творческого процесса и ощущается в художественном произведении. Эту интересную проблему затрагивает в своём исследовании М. Бонфельд; он, в частности, отмечает, что «художественная мысль сохраняет черты континуальности, которыми отмечена она сама и процесс её материализации, в самом *результате*, то есть в произведении искусства» (М. Бонфельд, 2006, 389). Ниже о двух различных типах мышления будет сказано в связи с функциями полушарий человеческого мозга.

⁵¹ О «динамических, сукцессивных» (континуальных) качествах поэтического слова (преодоление дискретности, полисемантизм, связь с контекстом) говорилось в предыдущем разделе.

Действительно, повтор в художественном пространстве никогда не воспринимается как полное тождество. «Здесь всякий следующий элемент повтора – это одновременно то и не то, мы узнаём в нём прежнее, но это прежнее существует в новом окружении, а значит, и в новом отношении к окружающему, в новом контексте» (С. Бурого, 1986. С. 25). При этом задействуется механизм памяти, сопоставляющий предыдущий элемент с последующим, то есть принцип возвращения, когда в нашем сознании одновременно сосуществуют два элемента, реально разновременные (вспомним, что *versus* (стих) означает «обращённый назад»). «Повторы в стихотворной речи постоянно отсылают наш глаз и слух вверх, к уже прочитанному и услышанному. Например, та же рифма, узнав которую, мы тот час же возвращаемся к созвучной с ней строчке, вспоминаем её» (Ю. Орлицкий, 2002. С. 14). Как уже отмечалось, рифма выступает как наиболее яркое проявление роли ритма в создании особых семантических связей в стихе: между рифмующимися словами обязательно возникает смысловая соотнесённость, конкретное наполнение которой зависит уже от воли поэта⁵². В результате возникает внутренняя непрерывность смысла, рождающегося «между» соотнесёнными повтором данностями⁵³. Чем больше в тексте разноуровневых повторов (то есть чем выше «ритмизация» формальных и смысловых элементов текста), тем сильней этот внутренний неделимый континуальный процесс их переживания-осмысления, тем музыкальней нам кажется текст. Говоря словами поэта:

Не мы, а воздух между нами,
 Не ствол – просветы меж стволами,
 И не слова – меж ними вдох
 Содержит тайну и подвох.
 Живут в пробелах и пустотах
 Никем не сыгранные ноты
 И за пределами штриха
 Жизнь непрерывна и тиха...
 (Лариса Миллер)

Широко ставит проблему «ритма как фактора поэтического содержания» (название статьи) Е. Эткинд, выделяя в стихотворении десять (и более) ритмических уровней. Поэтический ритм учёный трактует как «все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала» (Е. Эткинд, 1974. С. 105). Десять видов поэтического ритма у Эткинда суть следующие: 1) ритм *тонический* (повторы тождественных или аналогичных слоговых групп); 2) ритм *силлабический* (повторы стиховых строк равной длительности); 3) ритм *синтаксический* (повтор синтаксических конструкций); 4) ритм *звуковых повторов*: в начале и в конце строк (рифмы, анафоры, эпифоры, подхват (повтор конечного слова строки в

⁵² Как сообщает учебник, «слово *рифма* - того же происхождения, что и ритм (корень единый, греческий), но значения разные. ... Семантический ореол может окружать не только метр и неразрывно связанный с ним ритм, но и другие важнейшие компоненты, в первую очередь рифму» (Введение в литературоведение. С. 452).

⁵³ Подобные процессы происходят на разных уровнях и в музыке. Например, в тональности соотнесение любого ее элемента с ощущаемой тоникой (ладовые тяготения, функциональные связи), в музыкальной форме – соотнесение единожды прозвучавшей темы с её последующими появлениями и т.д. В этом отношении можно сказать, что музыкальная форма также «версифицирована», то есть «обращена назад».

начале следующей строки), кольцо (противоположный подхват композиционный приём)); на равных композиционных местах *внутри строк* (внутренняя рифма); 5) *каталектический* ритм (чередование мужских, женских, дактилических окончаний); 6) ритм *цезур* (внутренних и конечных пауз); 7) *интонационный* ритм (соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха); 8) *строфический ритм* (тождественных или аналогичных стиховых групп); 9) ритм *аналогий* и *тождеств* (повторов слов, словесных пар, словоформ); 10) *семантический, композиционный* ритм.

Такое широкое понимание поэтического ритма как некоего рисунка повторений и смен на различных формальных уровнях весьма родственно многоплановости ритма музыкального. Так, помимо самого «верхнего», видимого ритмического слоя («фонического» ритма, по Н. Афоной), в музыкальной ткани ощущаются и другие ритмические пласты - например, ритмический рисунок «второго» голоса в скрытом двухголосии, ритм гармонических смен (функций). Н. Афонова причисляет эти явления к «ритму высшего порядка» (Н. Афонова, 2003. С. 14). Приведем равноуровневую «ритмическую партитуру» начала прелюдии И.С. Баха (ХТК I ми минор), составленную Н. Афоной:

The image shows a musical score for the beginning of the Prelude in G minor by J.S. Bach. It consists of four staves. The top staff is the original musical notation in G minor, 3/4 time. Below it are three staves illustrating rhythmic patterns: 1. 'Фонический ритмич. рис.' (Phonetic rhythmic pattern) showing a sequence of eighth notes. 2. 'ритмич. рис. скрытого голоса' (Rhythmic pattern of the hidden voice) showing a sequence of quarter notes. 3. 'гармонич. ритмич. рис.' (Harmonic rhythmic pattern) showing a sequence of chords (T, S, D, T) with a bracket underneath. The bottom staff shows a sequence of notes in brackets: [о, л, (л)].

Таким образом, как музыкальная, так и поэтическая ткань полиритмична, так как в ней в одновременности протекают равноуровневые ритмические процессы.

Все названные приёмы повторности, издавна считавшиеся самыми сильными средствами внушения, создают, как следствие, определенную *интонационную монотонию*, «ориентированную на музыкальную магию слова» (Н. Мышьякова, 2003. С. 100). «Различные формы повторности в музыке, в поэзии используются чаще всего с целью сообщить произведениям некоторую монотонность, интонационную однородность, мотив заклинания или молитвы и тем самым повысить суггестивную способность образа» (там же). Здесь мы касаемся важнейшей для нас проблемы – непосредственного проявления специфически стиховых особенностей речи в её *звучании*.

Тот или иной повтор (звуков, слов, формы слова, синтаксической формы и др.) естественно связан с интонационным единообразием, а, значит, служит внушению, усилению единого эмоционального состояния. В связи с этим трудно согласиться с встречающимся у стиховедов разделением повторов на «смысловые, экспрессивные» и «ритмообразующие, музыкальные». Так, например, среди наиболее очевидных повторов – на уровне лексики стиха – филологи выделяют собственно *лексические* и *грамматические* повторы. В первом типе повторяется слово, корень слова или его основа, а формы словоизменения и словообразования варьируются. Например:

И когда предамся *зною*,
Голубой вечерний *зной*
 В *голубое голубую*
 Унесёт меня волной.
 (А. Блок)

Во втором типе повторяются формы словоизменения и словообразования при варьировании корня слова:

Что только *звнящая* снится,
 И душу *палящая* тень...
 Что сердце – *летающая* птица...
 Что в сердце – *щемящая* лень.
 (А. Блок)

И. Ковтунова, разрабатывающая проблему повторов в поэзии, считает, что основная функция лексических повторов – «смысловая и экспрессивная». Они обычно выделяют и подчеркивают смысл, создавая смысловой лейтмотив текста или его части»⁵⁴. Функцию же грамматических повторов она относит к «ритмообразующей и музыкальной». «Они вносят свой вклад в музыку стиха. Особенно часто они образуют рифму – в конце строк и внутреннюю рифму по горизонтали и вертикали»⁵⁵. Однако на взгляд музыканта эти функции неразделимы, поскольку оба вида повторов приносят дополнительный ритм и служат музыкальности стиха (если понимать последнюю не как чисто звуковые или ритмические явления, а как создаваемую ими особую «экспрессивность» и особый континуальный звуко-смысл). Многократное повторение (в первом приведенном четверостишии) «полифонизирует» смысл слова «голубой», но в частности и потому, что оно заставляет нас услышать слово как определённую повторяющуюся *музыкальную интонацию*. В то же время и настойчивые повторения окончаний «-ящая» у разных слов начинают «приравнивать» и их смыслы, нанизывая их на единую интонацию, сливая их в одно неделимое чувство (*звнящая, щемящая, летающая, палящая*). Отметим, что и в музыке также существуют аналогичные приёмы развития: как точные повторы мотива, интонации (остинатного или лейтмотивного плана), так и варьированные (по типу «прорастания» - **ab ac ad** или, наоборот, «замыкания» - **ab cb db**), и никак нельзя отделить их «смысловую и экспрессивную» функцию от «ритмообразующей». И. Ковтунова, впрочем, также отмечает, что «разделение этих двух функций не абсолютно» и делает вывод, на самом деле формулируя один из общих законов поэзии и музыки: «Если учесть, что в поэзии формальные элементы языка получают способность семантизироваться и наполняться идущим

⁵⁴ Ковтунова И.И. Два типа композиционных повторов в структуре стиха. // Семантика и прагматика языковых единиц. Калуга, 2004. С. 149-150. Поэтические примеры взяты из данной статьи.

⁵⁵ Далее автор отмечает важную закономерность: «Языки с формами словоизменения обладают очень широкими ритмообразующими возможностями, которые служат залогом повышенной музыкальности стиха». Таким образом, само богатство словесных форм русского языка является уникальной «музыкальной палитрой» поэзии. И, может быть, поэтому адекватный перевод на другие языки такой поэзии, как поэзия Блока, в своей музыкальности опирающейся именно на специфическое для русского языка многообразие словесных форм, практически невозможен. И, может быть, поэтому, как отмечает Э. Денисов, Блок – величайший русский поэт – мало известен на Западе.

от контекста смыслом, то станет очевидным, что повторы, будучи фактором ритма, могут в то же время создавать смысловую глубину текста» (там же, с. 150)⁵⁶.

Особую проблему стихотворного текста представляет собой взаимодействие *стихового* и *речевого, прозаического* ритма.

Вопрос о ритме прозы долго оставался спорным, но в последней четверти XX века «признание ритмичности у “естественной” прозы становится всё более единодушным» (Н. Черемисина)⁵⁷. В последние годы появляются даже учебные пособия по сравнительному статистическому анализу ритмики прозы и стиха (см., например, М. Краснопёрова, 2004). Выяснилось, что и «...обычная, неритмизованная проза организована ритмически. Мало того. Ее ритмическая организация носит регулярный, закономерный характер. ... В качестве основной ритмической единицы ... выступает синтагма – единица семантико-синтаксическая и интонационная, имеющая физиологически обусловленный и закономерно повторяемый ритмический статус» (Н. Черемисина, 1989. С. 35-36). Для определения ритма прозы исследователь предлагает понятие «ритмических фигур» и «ритмических схем» (ритмических рисунков, возникающих благодаря урегулированию расположения фонетических слов в зависимости от их акцентной структуры), которые, в свою очередь, подразделяет на «правильные» и «неправильные»⁵⁸. Анализируя ритм текстов художественной прозы по этой методике, Черемисина делает вывод: «При наличии правильного, типового расположения слов с равным, нарастающим или убывающим числом не только предударных, но и заударных слогов, возникает особенно чёткий, плавный ритм. Такова, например, проза М. Пришвина и К. Паустовского, ритмизованная проза Н. Гоголя, И. Бунина, А. Белого. ... Ритмико-фигурное строение прозы есть закон ритмической ее организации. Об этом свидетельствует самый факт регулярного повторения упорядоченных последовательностей (слов), образующих ритмические фигуры. Ритм «естественной» прозы есть упорядоченный синтагменный ритм» (там же, с. 39).

Однако в стихе, в отличие от прозы, ритмы *речевые* – словесный, синтагменный, фразовый (так называемый «первичный ритм») – находятся в сложном взаимодействии со специфически *стиховыми* проявлениями ритма («вторичный ритм»). Н. Черемисина отмечает: «Самый термин “ритм” используется в существенно различающихся значениях: и для

⁵⁶ Подробнее о разнообразных повторах и их роли в музыкальности стиха Блока см. в гл. II наст. работы.

⁵⁷ Здесь речь идёт о ритмичности на самом «низшем» уровне, то есть на уровне акцентности, словесно-слогового, синтагменного, фразового ритма. Однако установлено, что художественная проза обнаруживает сложную разноуровневую ритмическую организацию. М. Гиршман описывает следующие области проявлений ритма в прозе: «Единые ритмические закономерности объединяют речевой строй и сюжетное развёртывание, структуру предложений и абзацев и композиции глав; единый закон художественно речевого движения охватывает и мелкие, и крупные единицы произведения и доходит в своих реализациях вплоть до внутреннего ритма фразы, а не сразу заметная на прозаической речевой поверхности структурная симметрия уходит всё дальше и дальше в образные глубины» (М. Гиршман, 1982. С. 301). Это не означает, что автор такой прозы «просчитывал» и сознательно вносил данные ритмические закономерности в текст. Хочется согласиться в трактовке этого феномена с М. Бонфельдом, объясняющим его проявлением уже упоминавшегося «континуального мышления», которое, «действуя в единой упряжке с осознаваемым интеллектом, привело к появлению столь совершенной конструкции, которая, в свою очередь, минуя всякие исчисления, действует на континуальное мышление читателей, создаёт ощущение особо гармоничной и стройной целостности» (М. Бонфельд, 2006. С. 401).

⁵⁸ Н. Черемисина выделяет три разновидности ритмических фигур: 1) акцентная равномерность – фигура, где последовательно расположенные фонетические слова имеют ударение на одном и том же слоге. 111, 222, 333 («в парке было тихо»); 2) нарастающий акцентный ряд (123, 134, 234, 112) («ответить Давыдов не успел»); 3) убывающий акцентный ряд («издалека доносилась песня») 321, 432, 21 и т.п. Противопоставляя в ритмическом отношении художественную прозу нехудожественной, исследователь поясняет: «Газетно-публицистический и научный стили речи, как правило, характеризуются существенным возрастанием частотности неправильных фигур, причем неправильность может...распространяться широко, почти на всю синтагму, что вообще не позволяет говорить о четком ритмико-фигурном строении подобных синтагм» (Н. Черемисина, 1989, С. 41).

обозначения метрической организации стиха, создаваемой специфическими стиховыми ритмическими единицами – стопой, строкой, строфой, и для обозначения ритма разговорной речи, так или иначе отражённого в стихе, и для обозначения метра и разговорного ритма в их совокупности» (Н. Черемисина, 1989. С. 43). Эти виды ритмов всегда сосуществуют в стихе, при доминировании то одного, то другого. Так складывается особенно важный в контексте настоящей работы *интонационный* ритм (по классификации Е. Эткинда): в соотношении между синтаксисом, фразово-смысловыми ударениями и чисто стиховыми метром и ритмом.

Р. Якобсон, говоря о необходимости представить «совокупность компонентов ритма как целостность», прежде всего обращает внимание на расположение словоразделов в стихе (Р. Якобсон, 1985. С. 240). В этом отношении исследователь видит между музыкальным и поэтическим ритмом следующее отличие: «Главное структурное различие между метром в музыке и метром в поэзии – двойственный характер стихотворного ритма, основанного на конституентах двух типов: тех, что существуют в языке вне стиха, и тех, которые возникают только в стихе. ... Если сравнивать стих с музыкой, то самое серьёзное существенное различие заключается в том, что ритмические группировки в музыке на всех архитектурных уровнях являются результатом сходства и различия, объединения и размежевания звуков, воспринимаемых органами чувств и организованных сознанием, тогда как в стихе основой группировок является сегментация речевого потока словоразделами» (Р. Якобсон, 1985. С. 246).

Но, хочется возразить, ведь и в музыке слух имеет дело не с отдельными «звуками», а с интонационными элементами, воспринимаемыми как смысловая целостность. Как уже было сказано выше, в поэзии *слово* приобретает особые качества, в частности, черты музыкальной интонации, и в этом качестве – не логической языковой единицы, а звуко-смыслового элемента речи – может быть уподоблено понятию музыкального *мотива*. Ведь в поэзии «ритм приобретает определённый индивидуальный выразительный характер благодаря той речевой словесно-выразительной основе, от которой он неотделим» (Л. Тимофеев, 1982. С. 137). Слово и музыкальный мотив роднит и принцип единственного акцента. Как мне кажется, в поэтической строке словоразделы и образуемый ими ритм подобны мотивной организации в музыкальной фразе или предложении. Приведу, например, стихотворение Блока «В углу дивана»: начало его состоит из ритмически одинаковых слов-мотивов: «Но в камине / Дозвенели / Угольки», идеально совпадающих с метром и создающих мерную напевность интонации; нечто подобное (мотивную повторность, подчёркивающую метрическую сетку) можно услышать, например, в начале финала 17-й сонаты Бетховена; в кульминации же – «Верь мне, / в этом мире / солнца Больше нет!» – явно различные, «разорванные», ритмически противопоставленные мотивы (как, например, во вступлении к Патетической сонате Бетховена). На первый план выдвигается фразовая, смысловая интонация, усиленная

синтаксическим переносом; напевность уходит, «музыка» стиха приобретает декламационный характер, приближается к речевому ритму. Таким образом, две «различные движущие силы стиха: его ударность и словораздельная структура» (Якобсон), то есть ритм как акцентная модель и ритм как слово, или, иначе, специфически стиховой и словесный, фразовый ритм, приближаются по внутреннему взаимодействию к взаимодействию музыкального метра (размера) и мотива⁵⁹.

Рассмотрим ещё один тезис филолога: «В поэзии функции двух ритмических организаций, во многом сходные и взаимосвязанные, в значительной степени дифференцированы. Вторичный ритм, недопустимый в прозе, выполняет лишь отчасти семантико-синтаксическую функцию. Главной его функцией является, по-видимому, оформление музыки стиха, его эстетического и экспрессивно-эмоционального звучания. Первичный ритм как обязательная примета всякого стихотворения определяет семантико-синтаксическое членение и соответствующее интонационное оформление стихотворной речи; дополнительной его функцией является функция экспрессивно-эмоциональная» (Н. Черемисина, 1989. С. 51).

Однако, как представляется, в поэзии «вторичный ритм, недопустимый в прозе», на деле выходит на первый план, становится «первичным» по значимости и затмевает ритм речевой, нередко подчиняет и нивелирует его. Именно «вторичный» (стиховой) ритм становится в поэзии определяющим и для интонации (о чем будет идти речь в следующем разделе). Если бы в поэзии «интонационное оформление» диктовалось, как в прозе, лишь речевым первичным ритмом, стихи превратились бы в прозу! Ю. Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка» курсивом подчёркивает тезис: «Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишний раз подчёркивает его конструктивную роль в стихе» (Ю. Тынянов, 2007. С. 23).

Итак, все названные проявления ритма в поэзии, – ритма, не привнесённого извне и «плавающего поверх смысла, как масло поверх воды» (Тынянов), но образованного самим материалом, то есть звучащим словом, – все эти проявления ритма с их многоуровневым «полифоническим» воздействием на сознание–подсознание–ощущения слушателя (читателя) создают в комплексе музыкальность стиха. Преобразуясь в комплекс зрительных и слуховых

⁵⁹ О существовании определённых интонационных критериев в отборе слов в стихотворном тексте пишет Н. Черемисина: «Принцип отбора проявляется в том, что для стиха отбираются семантически и экспрессивно ёмкие, максимально звучные образные и, что важно при характеристике ритма традиционного стиха, как правило, немногосложные слова. Короткие слова лучше укладываются в стихотворный размер, они произносятся медленнее длинных. Стих вообще рассчитан на более **медленное произнесение**, чем разговорная речь. В этом – одна из причин музыкальности стиха, возможности его переложения на музыку, где гласные удлиняются. Принцип отбора проявляется также в предпочтении коротких синтагм. Синтагмы стиха короче прозаических (близки к разговорным), преобладают одно- двух и трехсловные. Длинная синтагма утяжеляет стих» (Н. Черемисина. С. 50, выделено мной – Ю.О.).

эмоциональных впечатлений, ритм «в своём эстетическом значении выступает уже не просто как абстрактный конструктивно-организующий принцип, а как выразитель красоты и внутреннего совершенства данного явления, как его качественная характеристика» (А. Фёдорова, 2002). Такое широкое понимание «ритмичности» видим, например, в работе Л. Сабанеева («Музыка речи»), где под ритмом и «ритмизацией» подразумевается «достижение наибольшего в наименьшем» – то есть максимальная гармония всех компонентов художественного целого. Филолог и психолог конца XIX – начала XX вв. Д. Овсяннико-Куликовский определяет «эстетическое чувство» как «чувство умственного удовлетворения» и объясняет его возникновение «силою другого ощущения, ему сопутствующего и с ним сливающегося; это другое ... есть восприятие того *ритма*, который присущ художественной мысли по преимуществу, как в её внутреннем механизме, так и в её внешних выражениях. В этих внешних выражениях (в так называемой внешней форме искусства), - в языке, стиле, стихе, построении образов и их сочетаниях в поэзии, в гармонии красок, света и тени в живописи, гармонии линий в архитектуре, музыкальных элементов в музыке и т.д., ярко и, так сказать, “осязательно” проявляется внутренний ритмический строй процессов художественной мысли» (Д. Овсяннико-Куликовский, 2008. С. 69).

Подобное понимание ритма как отражения высшей гармонии художественного произведения формулирует и Рабиндранат Тагор: «Ритм не есть простое соединение слов согласно определенному метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, *музыка мыслей*, подчиненная тонким правилам их распределения» (цит. по: Е. Эткинд, 2001. С. 231, курсив мой – Ю.О.).⁶⁰ Психолог В. Леви пишет, что постижение подлинной сущности художественного творения есть восприятие его «внутренней музыки» (М. Бонфельд, 2006. С. 390) По словам математика Анри Пуанкаре, постижение гармонии порядка, в котором расположены элементы целого, происходит во многом благодаря включению интуиции. «Это ощущение целого, мышление целого, интуиция порядка обходятся, как правило, и без усилия сознания, они всецело принадлежат к той высшей мыслительной деятельности человека, которая осуществляется на весьма далёкой от обычной речи и от логического мышления степени опосредования» – поясняет М. Бонфельд и далее отмечает, что интуитивному

⁶⁰ О постижении ритма (в значении архитектоники целого) как обязательном условии полноценного художественного восприятия пишет П. Флоренский: «Ничто не мешает мне разрывать клубок ниток где попало или где попало раскрывать книгу, но *если* я хочу иметь цельную нитку, я ищу конец клубка и от него уже иду по всем оборотам нити. Точно так же, *если* я хочу воспринять книгу как логическое или художественное целое, я открываю её на первой странице и иду согласно нумерации страниц последовательно. Изобразительное произведение, конечно, доступно моему осмотру с любого места начиная и в любом порядке. Но если я подхожу к нему как к художественному, то произвольным чутьём отыскиваю первое, с чего надо начать, затем второе, за ним последующее, и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собой. Если же не делается, или пока не делается, по трудности ли такового превращения или по неподготовленности зрителя, то произведение остаётся непонятым» (П. Флоренский, 1993).

постижению единства художественного целого способствует «ритм – одно из ярчайших проявлений активно-бессознательного, то есть континуального мышления» (цит. соч. С. 255, 396).

Интересно, что современные биологические исследования подтвердили закономерную связь обнаружения ритма как упорядоченности, гармонии с эстетическим переживанием: «И в науке, и в искусстве человек переживает открытие как ощущение прекрасного. В природе есть особая прелесть, которую нужно уметь видеть: её ощущаешь, когда обнаруживаешь упорядоченность и гармонию. Сопутствующее научному открытию просветление сравнимо с радостью обнаружения сверхзнаков; они-то ... и создают эстетическое переживание» («Красота и мозг», 1995. С. 70). Обнаружение этих «сверхзнаков», то есть многоуровневых внутренних связей и отношений в тексте, рождающих многомерность художественного смысла, позволяет нам «испытывать удовольствие от раскрытия тайного смысла послания» (там же, с. 65). Близкое этому понимание роли упорядоченности в музыке высказывает А. Шёнберг: «Периодичность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика – ни один из этих элементов не создает красоту и даже не способствует ее созданию. Но все они способствуют организации, которая делает выражение музыкальной идеи понятным» (цит. по: Е. Чигарева, 2004. С. 94).

* * *

Итак, поэзия – это, прежде всего, ритм. Но если предположить, что перечисленные уровни ритма – максимальный комплекс условий существования стиха, то каковы же минимальные ритмические условия его существования? Если в стихе может быть переменная стопность (тактовик, паузник) или ее не быть вовсе (тонический стих, фразовик), переменное или свободное количество ударений в строке, может не быть рифмы (белый стих) в сочетании с неравносложностью строк и свободным количеством ударений (верлибр), наконец, если существует метризованная и ритмизованная проза, – то где *граница, отделяющая стих от прозы?*⁶¹ Филологические прения на эту «вечную» тему не утихают и по сей день. Мне близка точка зрения, согласно которой единственный неизменный признак любого стихотворного текста – его графическое разделение на строки. Таким образом, минимальным условием

⁶¹ В 20-х годах прошлого века Ю. Тынянов не без иронии констатировал: «Последние этапы русской прозы и поэзии как бы сговорились обменяться “ритмичностью” и даже “метричностью”: тогда как проза А. Белого насквозь “метрична”, многие стихи строятся вне метрических систем»; но тут же твёрдо разграничивает эти две области художественной речи: «До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой. И именно *raison d'être* [смысл существования – Ю.О.] “ритмованной прозы”, с одной стороны, *vers libre*, с другой, - в их существовании в первом случае – внутри прозаического ряда, во втором случае – внутри стихового ряда ... Таким образом, различие между стихом и прозой как системной и бессистемной в фоническом отношении речью опровергается самими фактами; оно переносится в область *функциональной роли ритма*, причём решает именно эта функциональная роль ритма, а не системы, в которых она даётся» (Ю. Тынянов, 2007. С. 44, 46-47).

существования стиха является *стихотворная строка*: *стиховой ряд*, то есть *строка* является основной *ритмической единицей* и «специфической сущностью стиха» (Ю. Тынянов). На основании осмысления этого факта совсем недавно был сделан кардинально важный шаг «навстречу музыке» филологом Е.В. Невзглядовой, которая задалась вопросом: раз в конечном итоге единственным отличием стиха от прозы является разделение на строки, значит, именно оно и даёт нам *услышать* (а не только увидеть) разницу между стихом и прозой, значит, это явление *интонационно выражено*. По её мнению, именно разделение на строки, кажущееся на первый взгляд чисто графическим явлением, делает стих стихом по звучанию, поскольку вносит за счёт необходимой в конце каждой строки «асинтаксической» паузы особую повторяющуюся *интонацию*, благодаря которой читающий и слушающий воспринимает текст как стихотворный (об этом подробнее в следующем разделе данной главы).

Не так давно этот факт (что строка – основная ритмическая единица стиха и «залог» его существования) нашёл своё удивительное подтверждение и объяснение в исследованиях человеческого мозга, в частности, в изучении нейробиологических аспектов искусства. Учёные Ф. Тернер и Э. Пёппель исходят из того факта, что стихи существуют практически у всех народов и всем им свойственно главное качество – создание и поддержание определённых правильных ритмов. Эту ритмическую регулярность они называют «стихотворным размером», а соответствующий стих – «метрическим стихом». В результате различных исследований (по психологии восприятия, биохимии мозга, эволюции мозга и т.д.) были установлены главные особенности переработки информации в коре головного мозга. Среди прочего выяснилось, что «стихотворный размер очень тонко подстраивается к работе самого мозга и потому может служить возбудителем и усилителем определённых психических функций» (Красота и мозг, 1995. С. 75).

Оказалось, что мозг посредством слуховой системы воспринимает информацию определёнными равными порциями – отрезками времени, примерно равными *тремя секундам*. «Можно сказать, что мы располагаем накопителем (“буфером”) для слуховой информации, ёмкость которого соответствует трем секундам речи. Три секунды истекли – накопитель полон и переправляет материал в вышестоящие центры переработки информации» (там же, с. 84).

Этими же учеными установлено, что декламация *одной поэтической строки* почти всегда занимает от двух до четырёх секунд, то есть в среднем *три секунды*. Таким образом, оказывается, поэтический ритм идеально соответствует биологическому ритму работы мозга. «Материал, который предлагает мозгу поэзия, иерархически упорядочен в отношении времени, ритма и языка и поэтому гармонирует с иерархической организацией самого мозга. В этом материале уже заложено многое из того, чего мозгу обычно приходится добиваться самому. А мозг обычно занимается разбивкой поступающей информации на ритмические порции; таким

путем разнородная информация - ритмическая, грамматическая, словесная, акустическая – объединяется в удобные для усвоения блоки, и содержимое каждого из них снабжается общей меткой. Это похоже на внутривенное вливание питательных веществ: информация доходит до нас мгновенно, без предварительного долгого переваривания» (там же, с. 90).

Психофизиологии известно, что ритмическая зрительная или слуховая стимуляция, особенно когда она настроена на какую-нибудь физиологически значимую частоту, обладает мощным действием на психику. По мнению учёных, похожее происходит с трёхсекундной стихотворной строкой: «она, по-видимому, подстроена к трехсекундному циклу слухового (и субъективно-временного) “настоящего”. В стихах употребляются различные приемы—как метрические, так и основанные на созвучиях: примерами служат чередование ударений в строке и рифма. Такие приемы уподобляют одну строку другой и тем самым подчеркивают повторы. Стих оказывает весьма своеобразное воздействие: человек чувствует расслабление, обретает целостное видение мира и т. п. Не подлежит сомнению, что все это можно отнести на счет легчайшего гипнотического состояния» (там же, с. 87). Авторы статьи приводят многочисленные свидетельства поэтов и читателей (слушателей) о специфических эмоциональных и физических состояниях, возникающих во время сочинения/прослушивания стихов⁶².

Подтвердилось исследованиями и интуитивное ощущение особого единства, неделимости эмоционально-экспрессивного (звуко-ритмического) и смыслового компонентов в поэзии. Известен факт, что правое полушарие отвечает за наше «эмоциональную» деятельность, а левое – за «рассудочную». Как оказалось, на самом деле они всё время взаимодействуют по

⁶² «Что чувствует человек, внемлющий стихам или их сочиняющий? Роберт Грейвс говорит о дрожи и ощущении холода в спине, а Эмилия Диккинсон – о том, как волосы на голове и теле встают дыбом. Сообщают также о глубоком мышечном расслаблении, сопровождаемом обостренной настороженностью и сосредоточенностью. Сердце будто бы сдавливает, а живот сводит. Отмечается склонность к смеху, слезам или к тому и другому одновременно; тянет к глубоким вздохам. Чувствуется что-то вроде легкого опьянения. Но вместе с тем на мозг обрушивается мощная лавина мысли, улавливаются новые, неожиданные связи. Шекспировский Просперо описывает это состояние словами “биенье разума”. Стоишь как бы над пропастью озарения – чуть ли голова не кружится; осознаешь, как совершенно новые сочетания идей обретают определенную форму, и ощущаешь при этом тревогу и даже ужас. Некоторые авторы, например Мэтью Арнольд, говорят о каком-то внутреннем свете или пламени. Сосредоточенность часто настолько сильна, что внешние раздражители не воспринимаются. Образный мир стихотворения порой становится так ярким, что почти уподобляется настоящему чувственному опыту. С новой силой оживают сокровенные воспоминания – и приятные, и не очень; нередко заново и глубоко переживаются тесные личные связи с членами семьи, друзьями, любовниками, умершими. Весь мир и человеческая жизнь в нем предстают очень ярко и убедительно; приходит к тому же сильное чувство примирения противоположностей – печали и радости, жизни и смерти, добра и зла, человеческого и божественного, действительности и наваждения, части и целого, смешного и трагичного, преходящего и вневременного. Но не то чтобы время как таковое в переживаниях исчезало: напротив, оно воспринимается настолько многозначительным, что покой и стремительное движение как бы сливаются воедино. Ощущается мощь и вместе с тем не требующая никаких усилий легкость. Поэт или его читатель как бы воспаряет над миром на “незримых крыльях поэзии”. Весь мир он видит во всей его полноте и завершенности, не теряя при этом способности ясно различать детали. Он осознает свое собственное природное естество, свое появление на свет и свою предстоящую кончину, а также загадочную потусторонность того и другого. Нередко его посещают глубокие чувства всеобщей любви, любви к определенным лицам и сплоченности с другими людьми. Не обязательно, конечно, все эти состояния переживаются стихотворцами или их читателями в одно и то же время; обычно не достигают они и своих крайних степеней. Однако и поэту, и привычному к стихам читателю большая часть описанного, вероятно, окажется знакомой» (там же, с. 86).

принципу: левое полушарие располагает пространственную информацию во временном порядке, а правое – временную информацию в порядке пространственном, и они постоянно обмениваются обработанной информацией. «Понимание же состоит в том, что одна форма упорядочения информации то и дело преобразуется в другую. ... В итоге получается что-то вроде стереоскопического постижения глубины. ... Правильное метрическое расчленение стихов требует сложного анализа грамматических и лексических ударений, который необходимо все время сочетать с невербальным правополушарным постижением чистой метрики. Ритм предложения как единицы смысла восхитительным образом контрапунктирует со стихотворным размером, и теперь мы можем это понять как результат взаимодействия полушарий. Стихи звучат “объемно”; причина этого не просто в том, что разные области головного мозга возбуждаются ими одновременно, но еще и в том, что между этими областями неизбежно устанавливается тесное “сотрудничество”, причем одна область замыкает через другую свои обратные связи. Левое полушарие наделено лингвистическими способностями, а правое — ритмическими и музыкальными, и при их вынужденном взаимодействии левое выстраивает пространственную информацию во временном порядке, а правое — временную в пространственном» (там же, с. 88). Интересно, что в невербальных видах искусства, в частности, в музыке, деятельность правого полушария «оказывается условием не только необходимым, но иногда и достаточным» — отмечает М. Бонфельд и приводит примеры успешного продолжения композиторского и исполнительского творчества на фоне поражения левого полушария и полного нарушения «фонематического слуха и сенсорной афазии» (М. Бонфельд, 2006. С. 271-272). В поэзии же (как при её создании, так и при восприятии), как ни в каком другом искусстве, интенсивна «полифоническая» работа полушарий: сильнее, чем в других видах вербальной деятельности, задействуются «ритмические и музыкальные», подсознательные, континуальные качества правополушарного мышления, и при этом не снимаются логические задачи восприятия и понимания языка левым полушарием.

С непосредственным воздействием ритма на эмоциональное состояние человека связано, по мысли Ф. Тернера и Э. Пёппеля, и такое качество стиха, как его запоминаемость. Нередко ритмический рисунок слов остаётся в памяти, когда сами слова стёрлись; вспомнив ритм, человек подсознательно «вспоминает» и своё состояние духа, возникшее у него при прослушивании впервые этого стихотворения, и тогда «врата забвения распахиваются, и слова тут как тут» (Красота и мозг, 1995. С. 86). Интересно, что, с другой стороны, поэты нередко говорят о зарождении стихотворения именно из некоего первичного ритмического импульса. Например, Т. Элиот пишет: «Как известно, стихотворение часто возникает на уровне ритма и лишь затем постепенно оформляется в слова. Часто именно ритм дает толчок идее и образу — едва ли этот опыт присущ только мне одному» (Т. Элиот, 1996). В дневниковых записях «Как я

пишу» И. Бунин отмечает: «Только, повторяю, самое главное, какое-то общее звучание всего произведения даётся в самой начальной фазе работы... Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом» (цит. по: Н. Зарникова, 2001. С. 40, подчёркнуто мной – Ю.О.). Таким образом, можно сказать, **ритм – это тот компонент стихотворения, что рождается первым, а умирает последним.**

По мнению учёных-нейробиологов, «значение стихотворного размера состоит в том, что он передает общее настроение – примерно так же, как в песне его передает мелодия. ... Стихотворный размер – это, помимо прочего, средство привнесения правополушарного начала в деятельность левого полушария, направленную на понимание речи. Иными словами, это способ соединения наших лингвистических способностей с гораздо более древним даром распознавания пространственных образов» (Красота и мозг, 1995. С. 81).

В активной роли ритма, в качестве «слухового принуждения» задействующего правополушарные эмоциональные реакции, видят исследователи разницу восприятия прозы и поэзии: «Известно, что правое полушарие подвержено слуховому принуждению куда больше левого. Стало быть, если обыкновенная безразмерная проза доходит до нас в режиме “моно” и затрагивает главным образом левое полушарие, то размеренный язык стиха доходит в режиме “стерео” и раскрывает одновременно как словесные запасы левого полушария, так и ритмические возможности правого» (там же, с. 88).

Наконец, Ф. Тернер и Э. Пёппель выдвигают очень интересную гипотезу о психологическом «назначении» всей упоминавшейся выше структурной сложности, присущей стихотворному тексту. Они проводят параллель между стихом и гаданиями (например, на картах таро, рунах, «Книге перемен» и др.), в которых, как правило, используются сложные расчёты, никак не ведущие прямым путём к сведениям, до которых доискивается прорицатель. Все эти расчёты, предполагают учёные, нужны для того, чтобы, загрузив работой «прямолинейно-рассудочную», логическую деятельность мозга, «отвлечь» её и дать возможность более непосредственно проявиться интуиции. «Всю эту ворожбу весьма напоминает задача расчленения стиха – особенно тогда, когда она сочетается с необходимостью распознавать намеки и символы, а затем составлять из них нужные фигуры. ... Громкий голос расчленяющей логической мысли как бы отдаляется и глохнет. Но стоит ему примолкнуть, как становится слышен тихий шепот интуиции» (там же, с. 88-89).

Таким образом, «в стихотворении воплощаются наиболее сложные и сугубо человеческие формы иерархической организации времени» (там же, с. 88). Вот почему, при всём огромном диапазоне возможных взаимоотношений ритмических уровней — метра и ритма, или первичного (речевого, «смыслового») и вторичного («музыкального») ритма, —

специфический стиховой ритм в звучании поэзии «должен хотя бы ощущаться. В противном случае теряется эмоциональное напряжение, эмоции разупорядочиваются» (А. Фёдорова, 2002). А. Шнитке, размышляя о «поэтическом» или «прозаическом» принципах музыкальной организации в XX веке, говорит, что в 70-е годы в музыке происходит «возвращение поэзии – я имею в виду ритмику, ритмику в общем смысле, а не в смысле словесности. Это возвращение тончайшим образом упорядоченного, но все же периодического отсчета времени» (Беседы с Альфредом Шнитке, 2003. С. 131-132).

Существует предположение, что в древности, пока поэзия была неразрывно связана с музыкой, она «не нуждалась» в рифме и других позднее появившихся ее формальных качествах. Так, польский исследователь Ст. Скварчиньска в работе «Введение в науку о литературе» устанавливает взаимосвязь между поэтическими условностями и способом бытования поэзии; она, в частности, пишет, что, чем теснее польская поэзия была связана с музыкой и пением или распевной речитацией, тем меньше повторений требовалось для гармонического звучания⁶³. «Когда в эпоху Возрождения (в Польше) типичной формой воспроизведения поэзии сделалась говорная рецитация, задача обозначить связность речевого произведения легла на язык – отсюда всё более строгие требования рифмы. Рифма, таким образом, оказывается не просто принятой формальной условностью, а порождением конкретных условий бытования поэзии и форм ее передачи» (в пересказе П. Бранга; П. Бранг, 2010. С. 248).

Получается, что все ритмические «скрепляющие» элементы (ритм, рифма, разнообразные повторы) выступают в поэзии как бы вместо музыки, замещают её связующее, континуальное начало, открывают пути интуиции, прямому эмоциональному постижению художественного смысла. По выражению исследователя, «ритм и “музыка речи” доносят до адресата значительную долю информации, минуя неосведомлённость или плохую осведомлённость читателя в отношении предмета речи» (Э. Ильенков, цит. по: М. Бонфельд. С. 402). В «Философии искусства» Шеллинг пишет: «если три основные формы, или категории, искусства суть музыка, живопись и пластика, то ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляция – живописный..., мелодия – пластический» (Ф. Шеллинг, 1966. С. 200). Таким образом, не мелодию и не гармонию, а именно *ритм* философ трактует как *специфически музыкальный* компонент.

⁶³ Аналогичную роль напев, похоже, выполнял в былинах. Р. Аванесов рассказывает: «Я записывал былины, которые он [сказитель] напевал. Когда я просил “сказывать”, а не петь, чтобы легче мне было записывать, он ... согласился. Однако при таком исполнении у него получился прозаический текст, что-то вроде конспекта содержания былины, полностью лишённого характера былинного ... стиха. ... Это отражало, на мой взгляд, исконное и органическое единство поэзии и напева, которые нельзя было отделить друг от друга» (Р. Аванесов, 1986. С. 235).

А. Блок придавал поэтическому ритму огромное значение, причем, думается, имел в виду как ритм в более узком формальном смысле, так и в самом широком – в смысле, равном его понятию «*музыки*». По словам Блока, поэт – носитель ритма. Он писал, что «предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение “ритмических фондов” художника, что касается поэтов и прозаиков в равной мере» (V. С. 371)⁶⁴.

Таким образом, многоуровневость, если не сказать «тотальность», ритмической организации в поэзии (вызывающая аналогии с музыкальным принципом метрической экстраполяции, гармоническим ритмом, ритмом формы и т.д.), работа со *звучащим временем* как в музыкально-конкретном смысле – с временными интонационными отрезками, так и в обобщённо-художественном – любое преобразование времени и пространства, — всё это очень сближает поэзию и музыку. «Поэзия, по-видимому, играет важную роль в развитии более утонченных представлений о времени. Вероятно, таким путем она действует как особый прием, направленный на усиление и подкрепление одного сугубо человеческого свойства – стремления осмысливать мир в ценностных категориях типа истины, добра и красоты» (Красота и мозг, 1995. С. 92).

⁶⁴ «Восприятие художником мира окрашивается индивидуальным своеобразием. Отсюда и своеобразие “ритмического фонда” творческой личности. Разнообразие ритмов, их варибельность в творчестве зависят, по-видимому, не только от степени одаренности, но и от психофизиологических особенностей субъекта творчества. ... Когда же ритмическая изощренность сводится только к виртуозности, ритм лишается своих многообразных функций...». (Б. Мейлах, 1974. С. 6). Необходимо отметить, что в последние два десятилетия системное изучение ритмической организации речи (в частности, художественной) существенно активизировалось. Назовём, в частности, работы Г. Гумовской «Ритм как универсальный закон построения языковых объектов» М., 2002, М. Краснопёровой «Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха», СПб., 2004. В работе Краснопёровой, например, выводятся и сопоставляются индивидуальные «ритмические словари» прозаиков и поэтов («ритмический словарь» Достоевского, Чехова, Гоголя и др.).

4. Поэтическая интонация

Уменьше чувствовать и мыслить нараспев...

П. Вяземский

4.1 Интонация – древнейшая основа поэтической речи

Как было показано в предыдущих разделах главы, в поэзии роль звука и ритма столь велика, что не только неотделима от смысла, но становится *смыслообразующей* (а иногда и *смыслопорождающей* – вспомним блоковское «вначале музыка, слова – потом»). Но что такое осмысленный, одухотворённый ритмизованный звук? «Звук как материал ритма — это не акустическое явление, а звуковое выражение эмоций, ... то есть интонация» (М. Харлап, о музыке). «Звук всегда звучит в ритме и сливается с интонацией» (В. Вейдле, о поэзии). Вот почему поэзия – искусство, в котором эмоциональный смысл высказывания выражается через *интонацию* – так близка музыке, «искусству интонируемого смысла»⁶⁵. Один из музыкальнейших поэтов А. Фет писал: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны».

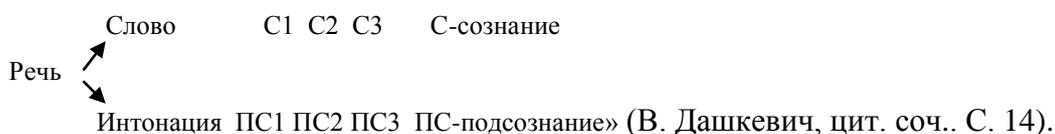
В отличие от слова, в первую очередь апеллирующего к сознанию и логике, звук и ритм, как уже говорилось, первично воспринимаются (и порождаются) на подсознательном уровне, ими управляет правое полушарие мозга – условно говоря, образно-эмоциональное, более древнее с точки зрения эволюции. «Речи предшествует несловесное формирование мысли в правом полушарии мозга. ... Левое полушарие заведует речью. Правое – это интонационно-голосовая сторона речи, это по существу мелодическая музыкальная сторона» (Ю. Боров, Т. Радионова, 1983. С. 234-235). Учёные, занимавшиеся изучением происхождения музыки, пришли к выводу, что истоки музыки – не в звукописи как подражании человеком звукам природы, а в специфическом качестве человеческого сознания, в котором заложено свойство «музыкального» (стремление к красоте – врожденное свойство человека; так, в нашем сознании музыкальным становится и пение птиц, и шум прибора).

Музыка, считает эстетика, возникла раньше речи: «Музыка – праязык, пред-язык человеческой внятной речи» (Г. Коломиец, 2006. С. 541). В.С. Дашкевич в своем исследовании «Теория интонации» выстраивает последовательность исторического становления речи,

⁶⁵ В одну группу «интонационных искусств» объединяет поэзию и музыку Б. Асафьев: «Давняя тесная связь музыки и поэзии позволяет мне делить искусства на интонационные, искусства высказывания, произнесения (конечно, ритмо-высказывания, ибо нет тона, тонуса, “тонального”, чем бы не управлял ритм), а значит, и преимущественно постигаемые с л у х о м ; и на искусства с ритмом и образами, зрительно выявленными, искусства “немые”». (Б. Асафьев, 1971. С. 354). А.Г. Григорян в статье «Слово и музыка» верно отмечает: «Понаблюдав за собой, каждый может заметить, что звучащая музыка мешает чтению стихов. Это потому, что музыка и стихи – явления одного порядка. Ведь нельзя слушать два музыкальных произведения одновременно. Чтению обычного, нестихотворного текста музыка, как правило, не мешает» (А. Григорян, 2000. С. 46).

начиная от бессознательного эмоционального крика боли или радости: 1 – интонация (животная), 2 – ритм + бессловесное пение, затем – «музыкально-поэтическая» интонация (в том смысле, что в силу несовершенства речевого аппарата первые слова человек пропевал)⁶⁶, 3 – речь, Слово (с развитием речевого аппарата и, параллельно, логической способности мозга интонация превратилась в слово, обозначающее конкретное понятие). С тех пор интонационные звуковые средства «как бы наслаиваются на звуковые оболочки слов. Именно поэтому принято говорить о двухлинейности речи. Интонация составляет суперсегментный уровень, вторую линию речевого звучания» (Н. Черемисина, 1989. С. 9). Кстати, косвенным подтверждением данной версии происхождения речи может быть тот факт, что современные языки, по свидетельству учёных, обнаруживают тенденцию всё дальше уходить от напевности, присущей им на более ранней стадии развития (об этом говорит А. Потёбня)⁶⁷.

Развивая далее гипотезу становления речи, В. Дашкевич подчеркивает первичность музыкально-интонационной сферы как сферы проявления эмоционального, подсознательного: «Теперь у человека заработали оба полушария – древнее, правое, которое получало и перерабатывало музыкальную, интонационную информацию, и левое, которое стало перерабатывать логическую интонацию, Слово. Если *музыка* и *интонация* были языком подсознания, то *слово* стало языком сознания. Получив свой язык, сознание стало настолько интенсивно развиваться, что человечество до сих пор всерьез думает, что в начале было Слово, - но это не так – в начале была интонация, потом появилась музыка – музыкально-поэтическая интонация, и только после этого возникло Слово. Поэтому мы считаем Слово языком сознания, а музыку – языком подсознания ... В человеческой речи есть и то и другое – и Слово и Интонация, причем слово – это информация сознания, а интонация – это информация подсознания. Это приводит нас к пониманию речи как двухканального информационного процесса:



⁶⁶ «На первом этапе интонационного общения произошло явление, приблизившее интонацию к музыке. Это был ритм. Древние люди научились пользоваться ритмом для создания т. н. интонационного резонанса – настройки коллективной психики аудитории на одну резонансную волну, на общую скорость передачи информации. Особенно в этом преуспели шаманы. Еще больше приблизило интонацию к музыке бессловесное пение, особенно пение матери – так в интонационный мир вошла любовь» (В. Дашкевич, 2012. С. 12).

⁶⁷ Подобную версию происхождения речи из интонации излагает в своем известном труде Б. Асафьев. Интонация в качестве осмысления тембра, считает ученый, «действует и за речью и за музыкой, предшествуя им. ... Я все же думаю, что ни поэзия, ни музыка не достигли бы таких высот в культурной истории человечества, если бы в первобытном человечестве наряду с разработанной “осязательной” речью руки не существовала чуткая и тонкая “интонационная речь”, вернее язык интонаций. Та многозначимость содержания, которая свойственна словам-образам-понятиям языков в первичной (и не только) стадии их развития, не дифференцировалась ли и для слуха людей первобытных культур тончайшими нюансами интонации, т. е. в данном случае тембровой осмысленностью высказывания (напевного произношения)?» (Б. Асафьев, 1971. С. 240).

С данной теорией происхождения музыкально-поэтической интонации отчасти перекликается мысль Иосифа Бродского о природе поэзии (можно сказать, тот же процесс повторяется на новом историческом витке): «В христианской культуре, я думаю, ... стихи возникли именно как мнемонический прием удержания музыкальной фразы, ... потом стали возникать различные типы обозначений, крюки и пр., потом нотопись стала развиваться самостоятельно, и этот брак, который на некоторое время заключили поэзия и музыка, распался, расторгся. ... Нотную запись, при определенной свободе мышления, можно представить как продолжение алфавита ... Но этот язык стремительным образом эволюционировал в нечто абсолютно самостоятельное, и произошел некоторый “развод” между изящной словесностью и музыкой. ... Но время от времени они друг по другу, грубо говоря, вздыхают — и таким образом возникают всевозможные жанровые соединения, сплавы со словом, все что угодно, от оперы до водевиля. И, до известной степени, лучшая поэзия, которую мы знаем, “музыкальна”: в ней присутствует этот музыкальный элемент, когда, помимо смысла, в сознании возникает некий музыкально-звуковой ряд Музыка, как я ее понимаю, это невнятный семантический и надсемантический ряд» (цит. по: Е. Петрушанская, 2007. С. 14-15).

Таким образом, с одной стороны, в поэзии всегда сохраняется присутствие подсознательного, до-словесного, непосредственно эмоционального («музыкального», то есть выраженного посредством ритма и интонации) начала. Как пишет В. Вейдле: «Всякая, даже и в прозе, поэтическая речь, пусть и не столь к звучанию музыки близкая, о музыке помнит, и если ее звучанию отказывается подражать, то равнодушной к собственному звуку всё же не становится» (В. Вейдле, 2002. С. 80).

С другой стороны – как и любое высокое искусство, поэзия оперирует системой художественно-претворённого материала, её связь с обычной речью обманчива. «Поэтический язык всегда остаётся языком совершенно условным, замкнутым, имеющим свои традиции и свою внутреннюю историю» (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 339). Л. Сабанеев высказывает мысль о том, что есть два типа эмоций – так называемой «житейской выразительности» («для большей части которых имеются в языке те или иные слова, так или иначе типизирующие эти эмоции») и другой тип эмоций, «для которых так же как для чисто-музыкальных, в сущности нет слов для их изображения, кроме тех самых звуков, коими они вызваны. ... Как мы в музыке не можем совсем найти в лексиконе слов для выражения настроений, навеваемых мелодиями, что и подало повод считать музыку языком “невыразимого”, так и в поэзии есть эта область невыразимого словом, а только лишь музыкой самой речи. ... Эмоция вполне адекватна только самой музыке речи, то есть форме интонаций, метрики и динамики вместе, форме того,

что обычно (на недифференцированном языке прежних теоретиков речи) именовалось просто «интонацией»» (Л. Сабанеев, 1923. С. 74).

Выражение иных по отношению к реальности поэтических смыслов и эмоций (некоторые особенности поэтического языка, в частности, его особая смысловая насыщенность и многозначность, были рассмотрены в предыдущих разделах) осуществляется посредством особой *интонации* – иной, чем в нехудожественном сообщении (с одной стороны) и в прозаическом художественном (с другой). И так же, как привнесение в музыку «речевых интонаций» рассматривается как особый художественный приём, как проникновение в музыку речевого (непоэтического!) фактора (например, у Мусоргского) и в результате рождение нового качества – синтеза речи и музыки, аналогично и в поэзии нужно расценивать появление закономерностей прозаической речи. Ведь в поэтической речи всё иное, нежели в прозе – и синтаксис, и ритмическая организация, и интонирование⁶⁸. Как пишет И. Ковтунова: «Основное, фундаментальное свойство структуры поэтического сообщения – его *ритмическая организация* и его особая *интонационная структура* – в значительной степени определяет другие его свойства и прямо воздействует на семантику и функции всех единиц языка, участвующих в построении поэтического текста» (И. Ковтунова, 1986. С. 7).

4.2 К вопросу о трактовке понятия «интонация».

Графика стиха как интонационный фактор

Очевидно, что, прежде чем перейти к рассмотрению особенностей поэтической интонации, необходимо определиться с содержанием самого понятия «интонация», широта и размытость которого прямо пропорциональна частоте употребления как в музыковедении, так и в литературоведении, и в эстетике (например, в последнем предложении приведённого высказывания Сабанеева слово «интонация» употреблено в двух различных значениях).

Термин «интонация» происходит от лат. *intonare* («громко произносить»). Н. Черемисина, посвятившая исследованию интонации несколько исследований, определяет её

⁶⁸ Л. Сабанеев пишет: «Чем поэзия более поэзия, тем она оторваннее от естественной дикции, от естественных интонаций, диктуемых только смыслом. Поэт создает свой мир уже ритмически претворенных интонаций, которые только стоят в каком-то отношении к естественным, но с ними не желают совпадать. Совершенно как в живописи есть и может быть элемент «сходства с природой», но всегда в известной ритмической идеализации, иначе мы получим искусство крайнего, тоже примитивного, натурализма. Всякий уклон поэзии к рабскому следованию естественной мелодии речи есть прозаизм». Сабанеев говорит, что «стих всегда ссорился с естественной речью», и выдвигает понятие «искусственный мелос стиха» (Л. Сабанеев, 1923. С. 130).

Б. Эйхенбаум также отмечает, что «природа стиха (особенно лирического) органически связана с произносительно-слуховыми моментами и что речевая интонация часто теряет здесь свою смысловую, логическую окраску, подвергаясь напевной деформации». «Язык в поэзии, речевые интонации в вокальной и инструментальной музыке, тело в живописи не суть подлинный язык, речь и тело, но значимости их» (М.П. Малишевский «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии»; цит. по: С. Бирюков, 2006).

Ю. Лотман, в свою очередь, также затрагивает вопрос противопоставления естественной бытовой речи и речи художественного произведения (стиха, а затем и прозы, которую он считает более поздним и сложным явлением, включающим так называемые «минус-приемы» стиха) (Анализ поэтического текста).

так: «Интонация есть важнейшая примета звучащей, устной речи, средство оформления любого слова или сочетания слов в предложение (высказывание), средство уточнения смысла и эмоционально-экспрессивных оттенков». Другой филолог, Н. Мышьякова, отмечает, что «интонация – это наиболее психологически и семантически значимый элемент поэтической структуры» (Н. Мышьякова, 2002. С. 61). Но если это «примета устной речи», то может ли она быть отражена в речи письменной и, если да, то в какой степени? А если это «элемент поэтической структуры» (да ещё и наиболее значимый), то может ли он НЕ быть зафиксированным в тексте?

Л. Сабанеев, будучи музыкантом, в поисках «музыки речи» требовал от поэтов точной записи интонирования ими собственных стихов, сетуя на то, что в тексте интонация (в его терминологии – «мелодия речи») не зафиксирована так же чётко, как в музыке, и предлагая для этого своеобразную невменно-музыкальную систему «нотации» (см. его работу «Музыка речи»). Со своей стороны, филолог Е. Невзглядова, показывая, что интонация ясно вписана в поэтический текст, делает оговорку, что в музыке, дескать, – иначе, там всё зависит от интерпретации исполнителя. Думается, здесь разногласие возникает из-за различного смысла, вкладываемого исследователями в понятие *интонация*, понятие действительно очень широкое и многосоставное. Попробуем более конкретно и кратко сформулировать основные варианты значений этого слова.

Под интонацией в естественном языке подразумевается:

- Средство логической организации речи, её членения. Интонационно-образующими факторами являются *пауза* (средство членения речи на синтагматические единства: фразовая интонация); *ударение* (в осмысленно звучащей речи одно из слов в рамках синтагмы неизбежно произносится с большей интенсивностью; в целом в логическом построении возникает иерархия ударений – словесные, синтагматические, фразовые, эмфатические и др.); *ритм* (ударный гласный часто длиннее безударных); *мелодический контур фразы*, создаваемый повышением или понижением тона: восходящий, нисходящий, восходяще-нисходящий (реже – наоборот), монотонный (однотонный или волнообразный).
- Средство коммуникации; интонация как выражение синтаксической структуры высказывания (вопросительная, восклицательная, повествовательная: «Он пришел. Он пришёл? Он пришел!»), выражения завершенности/незавершенности – определяется более *мелодикой*, то есть направлением тонального движения; а также интонация как средство уточнения смысла («Я вас люблю. Я вас люблЮ» – разница определяется смысловым ударением).
- Непосредственное выражение в голосе (речи) эмоции, отношения, смысла (ироническая, горестная, радостная интонация). Помимо перечисленных факторов, важной становится

эмоциональная окраска голоса, выражающая чувства говорящего, его отношение к высказываемому – *тембр*.

Интонация в художественном произведении (помимо указанных выше функций) – это:

- «Эстетическая тональность творческого акта» (ЛЭ терминов и понятий), общекультурный модус художественности (героическая, трагическая, комическая, лирическая интонация).
- Совокупность всех выразительных средств, «материализующая» воплощение художественного смысла в звучании (поэтическая или музыкально-поэтическая интонация) – «интонируемый смысл» (Б. Асафьев) или «эманация смысла в форму» (В. Медушевский). Интонация «возникает во внутренней (недискурсивной) речи как проявление “аффективно-волевой тенденции” личности (Л. Выготский) и является эктопией (вынесенностью вовне) интенций текстопорождающего мышления, которое “есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление” (М. Бахтин)» (ЛЭ терминов и понятий).
- Способ ритмико-мелодической организации речи, определяющий манеру её произнесения (разговорная, прозаическая, стиховая интонации). «Художественный текст есть сложное ритмико-интонационное (мелодическое) единство той или иной эстетической природы (модальности) и того или иного интонационного типа (тона)» (ЛЭ терминов); также, в поэзии, где происходит «наслоение» речевого и стихового ритмов, преобладающий тип ритмико-мелодической структуры: так, по классификации Б. Эйхенбаума, принято различать напевный, говорной, декламационный типы интонации в поэзии.
- Небольшая звукоритмическая и смысловая единица речи, обладающая внутренним единством и выразительностью (слово или группа слов («словоформа») в поэтической речи, иначе далее называемая *ритмоинтонацией*, ритмико-мелодический или гармонический оборот в музыкальной ткани – музыкальная интонация в узком смысле слова).
- Выражение в звучании художественного текста в целом индивидуального авторского «голоса», стиля (чеховская интонация). Ю. Тынянов: «Каждое новое явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*» (Ю. Тынянов, 1977. С. 179).

Конечно, здесь намечены лишь самые основные и общие значения понятия «интонация», поскольку, во-первых, в каждом из них существует множество более конкретных оттенков, нюансов, а во-вторых, на протяжении XX века понятие «интонация» всё более расширялось, неизбежно метафоризируясь. Так, уже основоположник теории интонации Б. Асафьев оперировал терминами «интонационная система» по отношению к определенному комплексу выразительных средств той или иной эпохи («интонационный словарь эпохи»), а также поставил вопрос об интонации в живописи. Его начинания подхватила эстетика, в результате, по последним ее данным, интонация, с одной стороны, «присутствует в нашей походке и жесте, манере говорить и одеваться, в том, какие мы предпочитаем музеи и театры, какие произведения искусства нас привлекают и отталкивают», а с другой, разрастается до «бытийного основания искусства вообще», «является домом бытия искусства во всём многообразии его видов и жанров, и в том числе живописи, скульптуры и архитектуры» (М. Гудова, 2004. С. 4-5,

123). Оставаясь на позиции музыканта, хотелось бы «центрировать» значение интонации как выражение эмоционального смысла через звучание и в этом качестве искать более конкретных её проявлений в поэзии.

В музыке «интонацией» мы называем и конкретный ритмомелодический ход (мотив или интервал, например, восходящая квартовая интонация), и чистоту воспроизведения звука (фальшивая интонация), и характер, эмоцию, выраженные в музыке (скорбная, патетическая интонация, интонация *lamento*), и авторский голос, воплощение его духовного бытия, его «картины мира» (рахманиновская интонация). Интонация, по Асафьеву, является и *формой музыкальной мысли* – гармоническим или мелодическим интервалом, и её *душевно-духовным содержанием* – личностным ценностным *отношением*, напряжённым смыслопорождающим переживанием автора. Подобные градации понятия можно обнаружить и в поэзии.

Одна из краеугольных проблем неясности понятия заключается в том, что под интонацией речи может подразумеваться а) комплекс привносимых исполнителем *интерпретационных просодических* средств (в этом отношении выделяется 4 основных акустических параметра: частота основного тона (высота тона), спектр, интенсивность и длительность) и б) комплекс звукословесных средств, *зафиксированных в самом тексте*, «*вписанных*» в него автором: особенности ритма, синтаксиса, лексики, фонетических связей (ассонансы, аллитерации, звуковые повторы), вместе образующие как определённые мелодические построения (восхождения-нисхождения, нарастания и спады), так и определяющие тембровое звучание и, таким образом, формирующие все основные компоненты интонации.

Понятно, что второй, «внутренний» интонационный комплекс осуществляется в произнесении вслух через первый, то есть просодическими средствами, но если просодия противоречит интонации текста, то смысл неизбежно искажается. Поэтому, как представляется, разграничение интонации интерпретирующей и непосредственно поэтической абсолютно необходимо⁶⁹.

При всем различии подходов к проблеме «мелодики» или «интонации» (стиха или прозы), бóльшая часть исследователей полагает, что интонация не является чем-то привносимым извне исполнителем (чтецом), но вписана в текст, является компонентом художественного целого (хотя, как уже говорилось, «интонация» понимается по-разному, и соответственно, различно понимание её фиксации в тексте). Б. Эйхенбаум, первым поставивший проблему конструктивной и выразительной роли интонации в стихе, в начале

⁶⁹ «А ведь слушатель слышит интонирование исполнительское, ему дела нет, отвечает оно авторским намерениям или нет» - сокрушается Б. Асафьев из-за произвола исполнителей и «миллиона терзаний» композиторов по этому поводу и далее подчеркивает: «В области словесной речи лишь ораторское искусство, отчасти слово в театре и поэзия, увы, немногих поэтов основываются на интонации как явления смысловом, не только помогающем выпукло (“аффективно”) п о д а в а т ь идейную значимость слова или фразы, но и носящем в себе содержание: вне интонации нет звукообраза». (Б. Асафьев, 1971. С. 264, 274).

работы «Мелодика русского лирического стиха» сразу же отмечает: «Указание на то, что одно и то же стихотворение можно произнести разными способами, не имеет никакого отношения к поставленным здесь вопросам. Речь идет не о приемах исполнения, а о приемах изучения — прежде чем исполнять, надо уметь читать. Печатный текст — не факт, а проблема» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 339-340). Л. Сабанеев указывает, что элементы интонации «всегда считались принадлежностью декламационного искусства, как бы обособленного. Но небольшого эстетического размышления достаточно, чтобы убедиться в том, что образ творения, создаваемый поэтом, включает в себя интонацию как органическую часть; включает, следовательно, и акт творчества интонации» (Л. Сабанеев, 1923. С. 128). Е. Невзглядова также подчеркивает в отношении стиховой интонации, что «речь идет не о звуковой интерпретации, а о звуковой организации, о конструктивном свойстве стиха» (в этом случае разные типы чтения отражают только разную степень её понимания читающим). (Е. Невзглядова, 2005. С. 59). По мнению Н.И. Жинкина, «и при письме, и при чтении интонационный компонент выполняет очень важную роль. Читающий должен вычитать ту интонацию, которая вписана в текст сочинителем. Без этого невозможно верное прочтение и понимание текста» (Н. Жинкин, 1956. С. 149). О. Мандельштам противопоставляет поэтическое письмо музыкальному как намного более трудное для прочтения, но, тем не менее, достаточно точно зафиксированное: «Ведь в отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо зияет отсутствием знаков, значков, указателей, подразумеваемых, делающих текст почти понятным и закономерным. Но все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста»⁷⁰ (О. Мандельштам, 1987. С. 46). То же мнение высказывает поэт А. Кушнер: «Интонация записана в стихе, как записана мелодия в музыкальной фразе, и прочесть ее можно только так, как она записана» (А. Кушнер, 1997. С. 253).

Что же имеют в виду поэты, приравнивая точность записи поэтической интонации к точности нотной записи? И почему подчеркивают, что к стихам это относится в гораздо большей степени, чем к прозе?

Если рассмотреть оба корня, от которых происходят слова «стихосложение» и «версификация», то в них очевидно зафиксированы два основополагающих качества стиха: сложение из рядов-строк (стихов) и «обращённость назад» (versus). Как ни странно, современный учебник «Введение в стиховедение» отвергает этимологическую составляющую в

⁷⁰ Очень сходное понимание интонации как воплощения художественного смысла в музыке высказывает В. Дашкевич: «Интонация — наиболее очевидное и в то же время трудно объяснимое понятие в музыке. Зафиксировать интонацию в отличие от мелодии, ритма, гармонических аккордов, полифонических сочетаний практически невозможно. Можно только стремиться к ее более точной нотной записи, и все равно лишь чуткий и талантливый исполнитель передаст эту интонацию верно, причем каждый это сделает по-своему. Мастер может ошибиться, взять не ту ноту и все же передать интонационный смысл исполняемого произведения, которого не поймет точно по нотам играющий подмастерье» (Теория интонации, 2012. С. 4).

определении стиха: «Стихосложение (гр. *stihos* – ряд, строка), или версификация (лат. *versus* – стих, вирша), едва ли могло бы быть определено как сложение стихотворных строк, составление из них поэтического текста...» (Введение в стиховедение, 2003. С. 441). Далее авторы предлагают понимание стихосложения как сложения строк из слогов, как «неравнодушие к слогу». И тут же сами себе возражают: «Если бы поэзия исчерпывалась силлабикой, силлабо-тоникой и тоникой, мы вправе были бы настаивать на том, что она – в отличие от прозы – есть своего рода “слоγοпись”». Но, к неудобству, существуют «некоторые разновидности *верлибра*, или свободного стиха. Текст, допустим, записан в столбик..., но это единственное, что делает его похожим на стихотворный, иных привычных признаков нет. Приходится, согласно сложившейся традиции и авторской воле сочинителя, считать это все же стихами, а не прозой, однако разговор о стихосложении в подобных случаях становится беспредметным» (там же, с. 442).

Думается, что именно то «единственное», что, согласно цитируемому учебнику, отличает стих от прозы, – а именно запись стиховыми строчками – нельзя расценивать лишь как прихоть автора, и разговор о стихосложении в верлибре вовсе не «становится беспредметным». Как справедливо пишет Е. Невзглядова, «пустых знаков на письме нет; если текст поделен на отрезки, графическое оформление должно иметь акустическое выражение». Такое членение на строки – полагает исследователь – подразумевает внесение особых, так называемых «асинтаксических» пауз в конце каждой строки, играющих огромную роль: благодаря им меняется интонация речи. Так ритм, проявляющийся в интонационном разделении речи на соизмеримые отрезки-строки, заставляет проявиться в звучании и ритм внутри строки. «Не метрическая организация является причиной стиховой паузы, а наоборот. Это важно потому, что не всякие стихи метрически организованы, но всякий стих оканчивается стиховой паузой, независимо от того, совпадает она с синтаксической или нет» (Е. Невзглядова, 2005. С. 12)⁷¹.

⁷¹ Еще в 20-х годах Б. Эйхенбаум, опираясь на терминологию немецкой школы «слуховой филологии», писал о стиховой интонации: «Интонация обыкновенной практической речи меняется, когда становится материалом речи поэтической, а тем более — ритмической. Сиверс, различая певческий голос (*Singstimme*) и голос разговорный (*Sprechstimme*), мимоходом замечает, что поэт „более или менее связан естественными оттенками, которые дает ему в традиционно-готовом виде его языковой материал“, но может их „смягчить или усилить“. Можно говорить об особом стихотворном голосе (так сказать — *Versstimme*), который, по самой своей установке и звучанию отличается как от певческого, так и от разговорного. Свойственное разговорной интонации скольжение тонов (*Gleittonen*) значительно сокращается, является характерная напевная монотония, а интервалы становятся гораздо более устойчивыми. Интонация приобретает особый характер, далеко отступая от обыкновенной смысловой. Это отражается и на синтаксисе ... Синтаксис поэтической речи имеет свое условное строение, члены предложения имеют свои традиционные места, самое предложение связано рамками ритмических членений. Мы заранее предугадываем эти места, потому что в сознании нашем есть ритмико-синтаксическая схема строфы. Каждое отступление от этой схемы резко ощущается — отсюда действие *enjambment*». (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 340-341). В. Жирмунский на основании идеи об «основном ритмическом импульсе, или законе», который «как бы захватывает своим действием все стороны художественной речи, давая хаотическому материалу некоторую стройность», предположил, что ритмический импульс является организующим началом и по отношению к интонации стиха, но оставил эту проблему без рассмотрения (В. Жирмунский, 1975. С. 439).

Следствием такого членения на строки (которое может совпадать или не совпадать с логическим синтаксическим членением речи) становится возникающая в их соотношении интонация *перечисления*. Внутри же строки фразовая, логическая интонация (подразумевающая в словесной группе одно ударение на главном по смыслу слове) вынужденно отходит на второй план, а на первый выдвигаются чисто ритмические «музыкальные» ударения, «не имеющие отношения к смыслу» (логическому), выравнивающие уровень акцентирования слов в строке. Возникает монотонно-перечислительная интонация. «Поэтический синтаксис под влиянием “музыкального” ритма не может оформляться фразовой интонацией. ... Для превращения прозы в стихи необходимо (и достаточно) нарушить естественную синтагматику» (Е. Невзглядова, 2005. С. 48-49).

В результате исчезает сообщительный, адресованный характер речи («адресация – следствие фразового ударения»), и речь «употребляется в функции пения – она перестаёт быть адресованной» (там же, с. 17). Особенно сильна монотонная «интонация неадресованности» в лирике, где она усилена специфическими синтаксическими и грамматическими приёмами (многообразные инверсионные формы, фигуры, синтаксические параллелизмы и т.д.)⁷². Все эти явления деформации синтаксиса сопровождаются и изменением интонации. «Пользование интонацией как средством эмоционального окрашивания речи типично для поэтического языка (на этом построены риторические *вопросы* и *восклицания*). Но не только для эмоционального подчеркивания пользуются резкими интонационными формами, но и для общей организации речи, путем установления интонационных *соответствий* в произведении. При анализе художественного стиля поэтому необходимо наблюдать лексические и синтаксические параллелизмы, которые обычно соответствуют и интонационным параллелям» (Б. Томашевский, 1996. С. 80, курсив автора).

Основное положение «интонационной теории стиха» Е. Невзглядовой таково: «Стиховая интонация, обусловленная музыкальным ритмом, и повествовательная интонация прозы, обусловленная фразовым ударением, представляют собой два конфликтующих интонационных

Обусловленность интонации ритмом отмечают и другие исследователи: «Благодаря организованности ритма может быть однозначно описана и интонационная организованность художественной речи» (Н. Черемисина, 1989. С. 34). Однако в книге Черемисиной речевая интонация рассматривается в основном через «ритмические фигуры» (ударно-безударные схемы синтагм), с приведением примеров равно из прозаических и стихотворных текстов, без учёта существенной разницы их интонационных типов.

⁷² Это не значит, что в поэтической лирике нет обращений, вопросов, восклицаний – напротив, она, как никакой другой поэтический жанр, опирается именно на эти синтаксические формы. Однако они структурно и соответственно, по содержанию совершенно иные, нежели в прозаической речи («асимметричные» с точки зрения форма-содержание, как обозначают это филологи). Так, обращения могут быть к природе (к волнам, ветру, иве, то есть «адресат – не лицо» (Ковтунова)), или к лицам, не присутствующим «рядом» с автором в данный момент, или к самому себе и др. А традиционно выделяемые в грамматиках типы предложений по коммуникативной цели высказывания – повествовательные (утвердительные), вопросительные и побудительные – в поэтической речи «углубляют асимметрию, образуя особые, специфичные для поэтической речи разновидности: безответный вопрос, вопрос-сообщение (в том числе “изобразительный” вопрос), высказывания с повелительными формами, имеющими значения желаний/нежелания, оценочное, событийное, характеризующее, изобразительное и другие значения» (И. Ковтунова, 1986. С. 175).

типа, на которых и основаны эти два вида речи. Интонация неадресованности, противостоящая повествованию, – необходимое и достаточное условие для возникновения стихотворной речи» (там же, с. 19).

М. Гаспаров назвал стиховую интонацию «интонацией повышенной важности», имея в виду, что поэты делают ударения почти на каждом слове, выделяя его смысл. Однако ясно, что выделять всё – значит, не выделять ничего. Благодаря этой особой стиховой «монотонии» слова в строке наделяются *одинаковыми* (или почти одинаковыми) ударениями (а не одно за счет других, как это происходит в логической фразовой интонации). В результате механизм логического сопряжения слов затушёвывается, и благодаря интонационному параллелизму возникает ассоциативное сопряжение слов – как смысловое, так и ритмико-звуковое, фонетическое, интонационное. Во многом благодаря этому сопряжению рождается ощущение особой смысловой многомерности и «непереводимости» поэтического содержания в иные словесные формы. Так многоуровневость ритмической организации в её звуковом проявлении порождает **музыкальное инобытие слова**.

Например, монотония необходима для восприятия всех видов поэтических тропов (сравнений, эпитетов, метафор, оксюморонов). Ведь метафора как приём основана на «соединении несоединяемого», то есть таком соотнесении слов (минимум двух), семантика которых далека друг от друга. Если произнести метафору с фразовым акцентом, выделяющим одно из слов («пéсна ветра», «тишина рыдáла»), то в восприятии не возникнет того синтезированного смысла как результата «диалектического отрицания первоначальных значений и образования качественно нового значения». Поэтому «отличительным свойством тропа ... является интонационное равенство компонентов» (Р. Папаян, 1964. С. 268-269).

Для поэтического стиля Блока значение метафоры трудно переоценить. Анализируя связь метафорической насыщенности («интенсивности тропов») с тем или иным стихотворным размером, Р. Папаян приходит к выводу, что «троповместимость стихотворных размеров Блока прямо пропорциональна степени их монотонии»⁷³. По данным исследователя, каждый стихотворный размер обладает своей степенью монотонии. Так, монотония двусложных размеров зависит от длины строки: чем большее количество стоп содержит размер, тем больше возможно ритмических нарушений, соответственно, усиливается проявление фразовой интонации, метафорическая насыщенность уменьшается. Р. Папаян приходит к заключению, что первое место по показателям интенсивности тропообразования занимают трехсложные размеры: «троп образуется в результате стертости логических ударений, которая максимальна в трехсложниках» (там же, с. 289). Интересно, что именно трехсложные размеры (наиболее склонные к монотонии) преобладают почти во всех стихотворных циклах Блока (за исключением «Снежной маски»).

«Наиболее удобный момент для возникновения повышенной метафоричности – совпадение единицы монотонизации с единицей тропообразования. Единицей монотонизации может быть *слог* (силлабический стих), *сочетание слогов* (силлабо-тонический стих) и *слово* (чисто-тонический стих). Совпадение обнаруживается, таким образом, в чисто тоническом стихе» (там же, с. 289). Как известно, одно из основных достижений Блока как реформатора стихосложения заключается во введении вольных стихотворных размеров, и в частности, тонических

⁷³ Троповместимость – интенсивность, с которой данная стиховая структура позволяет словам объединяться в тропы (показатель – процент слов, образующих тропы).

(дисметрических) разновидностей стиха: дольник, тактовик, фразовик, верлибр акцентного строя (иначе называемый «ударник» или «акцентный стих»). Вероятно, здесь для Блока не последнюю роль играла «монотонизация слова» как основной единицы образования тропов: «тоническому стиху требуется минимальный срок для активизации тропообразующей силы слова» (Р. Папаян, 1964. С. 285).

4.3 Эмоциональность поэтической интонации. Выражение смысла в звучании

Благодаря выявлению в речи организующей роли «музыкального» ритма, независимого от синтаксиса, интонация как бы высвобождается от логической функции и получает возможность непосредственно проявить свою более древнюю выразительную, эмоциональную силу⁷⁴. Так, казалось бы, внешне малоподвижная монотонизированная речь вдруг наполняется чувством, - не описываемым словами, а возникающим в самом звучании речи. Е. Невзглядова объясняет этот феномен так: звучание поэтической речи при соблюдении ритмической монотонии «окрашивается эмоционально просто потому, что речь не может быть никак не интонирована, и если коммуникативная функция интонации нивелирована отсутствием фразового ударения, то её “подменяет” эмотивная» (Е. Невзглядова, 2005. С. 56). Б. Асафьев: «Мы говорим “слова текут”, если понимаем, что за чередованием слов в тоне речи звучит, переливаясь тончайшими оттенками смысла, эмоциональное отношение к высказываемому словами» (цит. по: Н. Мышьякова, 2002. С. 61).

«Искусство — это выражение чувств. Разумеется, не только это; но именно выражение чувств и составляет суть искусства. Что останется — и прежде всего от той же музыки, — если мы отбросим её способность выражать эмоции» (Ортега Х., 1991. С. 166). Хочется подчеркнуть: *выражать* (а не называть, не передавать посредством языковой логики). И в поэзии, по верному наблюдению Е. Невзглядовой, «при помощи интонации поэт избегает называния; не правда ли, назвать чувство и выразить его – совсем не одно и то же. ... Звук и движение души слиты воедино» (Е. Невзглядова, 2000. С. 127-128). Думается, это то сущностное качество, что роднит поэзию и музыку. В. Вейдле также отмечает, что в стихотворении, возможно, «есть изображение [событийного ряда], более или менее описуемое “своими словами” или – вполне законно и так выразиться – *словами самих этих стихов, прочитанных не как стихи*. Тогда получится описание изображённого; стихами же даётся выражение его. ... Оно [выражение], при всех опосредованиях своих (не я выражаю: слова мои выражают), при всей очеловеченности своей членораздельным смыслом, хранит черту,

⁷⁴ В. Дашкевич говорит о совпадении в процессе восприятия создаваемого интонацией ритма с ритмом подсознания: «колебания музыкально-поэтической интонации ... создают ритм, который способен настроиваться на внутренний ритм подсознания и при особых условиях попадать с ним в резонанс. Такой резонанс резко усиливает смысловое и эмоциональное воздействие музыкально-поэтической интонации и распространяет его с отдельной личности на громадные массы людей. ... С него начинается искусство музыки и поэзии. Иначе говоря, искусство музыки и поэзии – искусство возникновения интонационного резонанса» (В. Дашкевич, 1986-1993. С. 6).

свойственную и первобытному, ещё животному рычанию или щебетанию» (В. Вейдле, 2002. С. 97, 124; курсив автора).

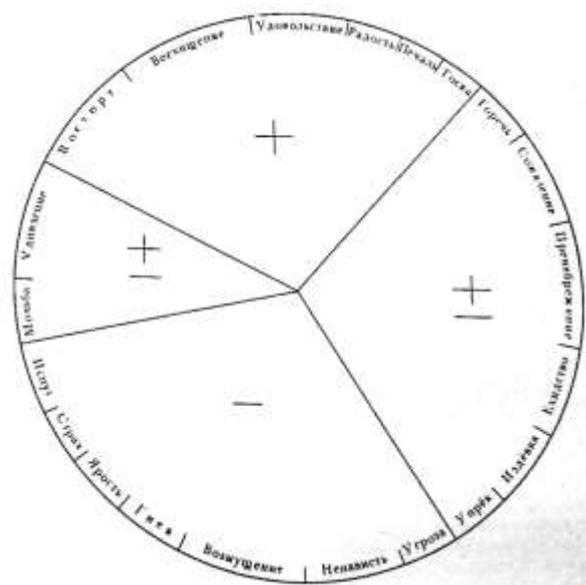
Уже самым введением стиховой ритмично-монотонной интонации (которую часто называют «напевностью») текст возвышается, окрашивается особым, не бытовым, не будничным светом. «Сознание получает возможность оторваться от конкретного и частного, перемещается в виртуальное инобытие» – пишет Е. Невзглядова (2005. С. 77). Параллель между эмоционально насыщенной интонацией речи и собственно пением проводит Б. Асафьев: «Мы теперь привыкли говорить “без тона”, интонируя “черт знает как”. ... Наш плоский (“читательный”, а не для слушания) говор, казалось бы, должен был вовсе искоренить и пение и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним — тоска. ... Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие. В их речи чувствуется лирическая естественная выразительность, душевное тепло. Вот где и начинается оценка интонации, пусть еще интуитивная, почти неосознанная». (Б. Асафьев, 1971. С. 215).

Объективное существование *специфических интонационных признаков стиховой речи* (возникающих вследствие её организации) подтвердили данные акустических исследований (приводятся по статье Л. Златоустовой): 1) более медленный темп произнесения, так называемый «полный стиль»; 2) «вокализация» ритмических структур, проявляющаяся в увеличении времени звучания гласных; 3) выровненность частоты основного тона в стиховой строке; 4) изменение регистра реализации частоты основного тона (повышение); 5) специфическое изменение спектра гласных (расширение области первой и второй формант); 6) меньший, чем в прозаической речи, абсолютный частотный диапазон, что связано со слабой выраженностью основных коммуникативных типов речи (завершенность, незавершенность, риторический вопрос, перечисление); 7) специфика собственно стиховой типологии интонационных контуров.

Показателен вывод исследователя: «Совокупность всех перечисленных признаков уже на уровне ритмики создает эмоциональное напряжение, характеризующее весь текст стихотворного произведения и не свойственное ритмике прозаической речи, где выражение эмоций организовано путем создания контраста» (Л. Златоустова, 1980. С. 41).

Исходя из перечисленных интонационных особенностей, как представляется, можно объяснить преобладание в поэзии (особенно, лирической) определённых типов эмоций. Дело в том, что, по данным другого акустического эксперимента, целью которого было исследование выражения в речи отдельных эмоциональных состояний, были выявлены определённые общие особенности выражения эмоций: так, восторгу, восхищению, удовольствию, радости, печали, тоске соответствуют следующие акустические характеристики: «спектр с равномерным

распределением энергии от 40 до 4000 гц по всем формантам, время реализации увеличено, слог реализуется как синтагма» (И. Валуйцева, Г. Майорова, 1980. С. 46-47). Как видим, эти показатели во многом совпадают с перечисленными выше интонационными особенностями стиха. Другим же эмоциям – например, страх, испуг, ярость, издёвка, пренебрежение, удивление и др. – оказались свойственны резкие перепады частоты основного тона, спектр с неравномерным распределением энергии, время звучания, не отклоняющееся от нормы или уменьшенное. При этом не удаётся привести ни одного примера поэтического произведения, где подобные эмоции были бы преобладающими (может быть, лишь сатирические стихи, эпиграммы).



Шкала континуальных эмоций и состояний, составленная на основе круговой классификации эмоций Шлосберга (приводится по цитируемой статье И. Валуйцевой, Г. Майоровой).

Получается, что в поэзии само звучание речи тяготеет, во-первых, к положительным эмоциям (тоска и печаль в поэзии тоже чаще окрашиваются светло, возвышенно; вспомним высказывание А.Ф. Лосева о музыке, где «счастье и страдание» всегда слиты в каком-то нерасторжимом единстве), а, во-вторых, к эмоциям «неадресованным», возникающим в рамках автокоммуникации, в процессе внутренней речи (не зависимым от прямой коммуникации, чего не скажешь о второй группе перечисленных эмоций). Это снова показывает общность (на сей раз эмоциональную) поэзии и музыки: ведь даже самая скорбная и трагическая музыка в конечном итоге рождает в нас чувство гармонии, красоты, полноты бытия⁷⁵. Похоже, именно

⁷⁵ Отчасти эти факты могут приоткрыть тайну гармоничного «несовпадения» содержания текста с его звучанием. Е. Невзглядова, цитируя стихотворение Блока: «Май жестокий с белыми ночами! Вечный стук в ворота: выходи! Голубая дымка за плечами, Неизвестность, гибель впереди!..», - восклицает: «Что здесь создаёт такой мажорно-праздничный тон? Ну, май, ну, белые ночи. Но ведь сказано: жестокий. Вечный стук в ворота сам по себе тоже не может вызвать приподнятого настроения, голубая дымка, да ещё за плечами, - тоже. Уж не гибель ли впереди? Одно ритмическое ударение на слове *май* сливает сознание гибели с чудесным немотивированным чувством приятия всего на свете» (Е. Невзглядова, 2005. С. 35).

это чувство так восторженно описывает поэтесса Лариса Миллер: «Стихотворение, даже если в нём сплошная сумятица чувств, всё равно – свет. И ещё. Само проговаривание слов, сам процесс озвучивания душевного состояния (даже мучительного) – наслаждение. Перекатывать во рту все эти согласные, касаться их губами, выдыхать гласные, шептать слова и слоги, одни казнить, другие миловать – ни с чем не сравнимая радость» (ЭОН, 1995. С. 123-124).

Е. Невзглядова в своем исследовании показывает, как на фоне особой стиховой интонации, то есть возвышенной «напевной» монотонии как общего принципа, проступает эмоциональный характер стихотворения – то, что она называет «голосом автора». «Поэт – это голос. Новый, своеобразный, узнаваемый. Мы теперь понимаем, что это не метафора, что за этим выражением стоит точный смысл. Читая стихи, мы слышим звучание речи и именно оно доносит до нас поэзию» (Е. Невзглядова, 2005. С. 37)⁷⁶. Иллюстрируя то, как введение стиховой монотонии в чтение позволяет окрашивать абстрактное содержание определённым настроением, характерным для того или иного поэта, Е. Невзглядова приводит забавные «цифровые стишки» с заголовками, имитирующие стихотворную речь (при условии чтения их с соблюдением ритмической монотонии); например:

Пушкин	Маяковский	Есенин
17 30 48	2 46 38 1	14 126 14
140 10 01	116 14 20!	132 17 43
126 138	15 14 21	16 42 511
140 3 501	14 0 17	704 83

Действительно, здесь «есть всё, кроме смысла»: и характерные поэтические размеры, и индивидуальные ритмические рисунки, и формируемые цифрами «словоразделы», ритмические структуры, отражающие в определённой мере типичные ритмоинтонации поэта. Но главное, благодаря указанию на автора мы вкладываем в звучание определённый эмоциональный тон. Е. Невзглядова подчеркивает, что «если мы отнимем у стихов названия, фокус не получится» (то есть, что «Есенин» начинает звучать как Есенин только с соответствующей печально-мечтательной эмоциональной окраской). «Пушкина» можно прочесть тоже очень по-разному (и как «Мой дядя самых честных правил...», и как «Мороз и солнце, день чудесный!» – то есть и шутливо-повествовательным, и восторженно-радостным тоном). Также очевидно (в чем согласимся с Невзглядовой), что вложить в такие «ритмостихи» можно только обобщенную, простую эмоцию, без оттенков (печаль или радость, или повествовательность). «Есенинская печаль гораздо более проста, чем, скажем, блоковская, высокая и тревожная, или задумчиво-глубокая тютчевская...» – пишет исследователь, – «но именно эти оттенки и создают то, что мы

⁷⁶ В. Розанов в «Опавших листьях» пишет, что настоящий читатель слышит голос автора: «Голос нужно слушать и в чтении. Поэтому не всякий, читающий Пушкина, имеет что-нибудь общее с Пушкиным, а лишь кто вслушивается в голос *говорящего* Пушкина, угадывает интонацию, которая была у живого» (цит. по: П. Бранг, 2010. С. 26).

называем голосом поэта, по которому его можно узнать в двух-трех строках» (2005. С. 105). И хотя этот эксперимент показывает, что существуют определённые формальные характеристики, присущие стилю поэта в целом, всё же в большей мере он доказывает, что вся тонкая поэтическая интонация есть проявление в звучании смысла, она неразрывно связана со смыслом, им порождаема и являет его через особый сплав слова и звука, звука и ритма, ритма и синтаксиса, логики и интуиции...

4.4 «Актерская» и «авторская» манеры чтения стихов: звуковая интерпретация и звуковая организация. О чтении стихов А. Блоком

Как известно, произведениям художественной прозы нередко присущ свой интонационный стиль. «Интонация — совершенно не безразличный элемент в произведении, и некоторые писатели, учитывая этот момент в творческом процессе, произносят свои произведения вслух, прежде чем записать их, чтобы не ошибиться в выборе интонационной формы» (Б. Томашевский, 1996. С. 80).

Для поэзии же, во многом напрямую апеллирующей к нашему подсознанию, «выбор интонационной формы» становится решающим. Так, например, о Некрасове известно, что прозу он писал, сидя за столом или лежа на диване, а стихи — ходил по комнате и вслух произносил «однообразным голосом и, когда было готово, записывал» (сообщает Б. Эйхенбаум со ссылкой на свидетельство А.Я. Головачёвой-Панаевой; Б. Эйхенбаум, 1969. С. 349, разрядка моя — Ю.О.).

Афористически точно — одной строкой — суть поэтического искусства выразил Вяземский: «Уменье чувствовать и мыслить нараспев». Очевидно, такое «уменье» возможно лишь благодаря особым слуховым данным, очень близким музыкальным (чувствительность к выразительным возможностям ритма и интонации): «Как музыкант обладает особой “музыкальностью”, так и поэт должен обладать особым слухом и особым словесным чутьём. Если музыканту свойственны специфически музыкальные переживания, то поэту свойственны переживания специфически произносительные, речевые. Не мышление, а переживание, и не “образное”, а речевое — вот что есть особенная принадлежность поэта» (Б. Эйхенбаум, 1987. С. 336). И если читатель хочет понять поэта, — продолжает Эйхенбаум, — то ему необходимо развить в себе «чувство слова, как особое, не учитываемое физиологией, чувство». Это ли не близко к музыкальному чувству?

Сущность этого слухо-смыслового процесса хорошо поясняет В. Вейдле: «Поэт не то чтобы раскрывал свои объятия любому скоплению плавных (чего ему не разрешил бы уже просто-напросто его язык); он не то чтобы затрудненность или медленность речи, или звуки ее ради них самих лелеял; для него эти звуки имеют еще и другой, более музыкальный, чем словесный, хоть и не оторванный от словесного, смысл. Дифференциальное их значение, для языка достаточное, он, конечно, принимает, но дифференцирует их еще и по-своему, ... применяя

эти фонемы сообразно с их эвфоническими, какофоническими, изобразительными и выразительными возможностями, ничего не имеющими общего с той различительной (но не характеризующей) функцией, которая принадлежит им в языке. Возможности эти для каждой фонемы различны. ... Будут ли они осуществлены и к чему приведут, ... зависит от поэта. Осмысляющая актуализация звуков в словах и подборках слов, это и есть его основное, всему прочему полагаемое в основу занятие» (В. Вейдле, 2002. С. 89).

«Актуализироваться» же в качестве смыслообразующего элемента звуки слов начинают только будучи помещёнными в специально созданную для этого ритмическую среду, поскольку стиховой ритм ослабляет логическую интонацию, выравнивает звучание речи и заставляет услышать все звуковые переключки и возникнуть смысловым и интуитивным ассоциациям «по смежности». О роли «слухового отбора» в процессе «материализации» поэтической идеи говорит И. Бродский: «Разумеется, все это — и выбор слов, и выбор тона — происходит настолько бессознательно, что понятие “выбора” здесь неприменимо. Ибо искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем все — форма, содержание и самый дух произведения – подбираются на слух ... Сказанное отнюдь не означает интеллектуальной безответственности. Ровно наоборот: рациональная деятельность — отбор, селекция — доверены слуху, ... сфокусированы в слух. ... Но не только аналитические функции передоверяются поэтом слуху; то же самое происходит и с чисто духовной, спиритуальной стороной произведения, носителем или посредником которой в стихотворении служит его размер, ибо именно он предопределяет тональность произведения» (цит. по: Е. Петрушанская. С. 294, 342, выделено мной – Ю.О.).

Итак, поэзия, как и музыка, — искусство *слуховое* (то есть создаваемое с помощью слуха и рассчитываемое на звучание и слуховое восприятие). Из сказанного, казалось бы, следует очевидный вывод о необходимости звучания, выразительного чтения вслух поэтического произведения. Например, Р. Аванесов исходит «из того, что поэзия требует исполнения, как и музыка, что вне звучания нет поэзии (как и в музыке). Так же, как существует много разных интерпретаций одного и того же музыкального произведения, могут быть разные интерпретации поэтического произведения» (Р. Аванесов, 1986. С. 242). Это, конечно, так. Но здесь открываются важные нюансы.

Как известно, в исполнении поэтических произведений сложились две основные традиции, демонстрирующие противоположные трактовки поэтического текста: условно, «*актёрская*» (исполнение чтецов-декламаторов) и «*авторская*» (исполнение самих поэтов)⁷⁷. Очевидно, что существование их обусловлено самой «двойственной» природой поэтической речи, основанной на взаимодействии (но и центростремительных силах) двух ритмико-интонационных систем: логико-смысловой речевой интонации и «музыкально-ритмической»

⁷⁷ Проблеме декламации поэтического произведения посвящена интересная книга Петера Бранга «Звучащее слово», М.: Языки славянской культуры, 2010.

стиховой монотонии. Б. Эйхенбаум пишет, что аналогичное разделение обнаружил при изучении мелодики речи еще Сиверс, который разделял чтецов на два типа — *Selbstleser* (то есть субъективно окрашивающие свое чтение) и *Autorenleser* (то есть старающиеся воспроизвести замысел автора) — и отдавал предпочтение последним. В свете вышеизложенной теории стиховой интонации становится понятным абсолютное предпочтение самих поэтов читать, выявляя ритм. «Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму. Разница между традиционным чтением лирики декламаторами и чтением поэтов определилась в сознании слушающих именно тем, что поэты читают „монотонно“ и подчеркивают ритм, пренебрегая смысловыми (в узком смысле слова) оттенками» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 341).

Особенно остро проблема исполнительской трактовки стиха стала ощущаться в начале XX века, в связи с усилением музыкальности поэтического произведения (его многоуровневой ритмизации, насыщением разнообразными повторами, усилением ассоциативных связей при ослаблении логических, вытеснением фразовой интонации ритмической и т.д.). «Традиционная “фразирующая” актёрская декламация уже не удовлетворяла – а с другой стороны, и актёры, в свою очередь, в общем не знали, как обращаться с этими новыми направлениями русской поэзии, как рецитировать такие тексты» - пишет П. Бранг (речь идёт о символизме и футуризме) (П. Бранг, 2010. С. 24). В этой ситуации некоторые литературоведы, предполагая существование «единственно правильного исполнения», которое задано письменной структурой текста, ведут его поиски, также предпринимаются попытки изобретения промежуточных (между нотной и словесной) форм записи (Божидар, Зданевич, Чичерин, Гнесин, Сабанеев, Малишевский и др.)⁷⁸. А. Пешковский писал: «Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия – это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и всё так называемое “содержание”...». Но здесь, как это нередко бывает, «маятник» ушёл слишком далеко в противоположную «исполнительскому произволу» сторону: поиск единственно верной *объективной интерпретации* художественного произведения (поэтического или музыкального), очевидно, не может дать результата, прежде всего по причине неисчерпаемости содержания произведения, а также индивидуальности этого содержания для каждого воспринимающего. Ведь, как пишет поэт и писатель В. Шаламов, «стихи — это такая область человеческой деятельности, которая всегда представляет некую тайну, неожиданность и для поэта, и для читателя. Вся стихотворная область такова, что нет

⁷⁸ Кроме Сиверса и Эйхенбаума, к их числу принадлежали ученик Сиверса Ф. Саран, а также Э. Рейнгард, Ю. Теннер, У. Скрипчер, П. Верье, А. Аврамов, А. Луначарский. М.Л. Гаспаров указывает на «попытки передать типографскими средствами более тонкие декламационные подробности», предпринятые в 1920-х гг. конструктивистами: «И. Сельвинский и А. Чичерин отмечали повышения голоса знаками «?» и «!» внутри слов, Б. Агапов («Лыжный пробег») — наклонными линейками, А. Квятковский расписывал стихи слог под слогом, чтобы показать изохронность их частей» (М. Гаспаров, 2000. С. 249).

стихов, понятных всем, нет стихов, понятных самому поэту до конца» (В. Шаламов, 1996. С. 439).

Точности вписанности в поэтический текст мелодики (как повышения и понижения тона голоса), которой искали филологи начала XX века, быть также не может (интонация вне музыки не опирается на точную звуковысотность), так же как нет там и метрически точно высчитанного при помощи «тактометра» ритма (как его «достраивают» до аналога музыкального с помощью пауз А. Квятковский или Л. Сабанеев). Однако благодаря особой стиховой монотонии может быть выявлен эмоциональный тон поэтической речи, выражающий состояние души поэта, а также характерные авторские ритмоинтонации, развитие которых определяет становление формы (композицию) – о них мы будем говорить в дальнейшем.

Поэтому в манере чтения стихов Е. Невзглядова призывает отличать внешнюю «мелодию речи» (имея в виду под этим индивидуальный просодический *стиль* произнесения стихов) и собственно выявление внутренней стиховой *интонации*, иначе говоря, звуковую *интерпретацию* и звуковую *организацию*: «Блок свои *напевные*, по классификации Эйхенбаума, стихи читал скупно, сухо, с большими паузами, тогда как Ахматова свои *говорные* – напевно и протяжно. Но интонационно все различия в манере чтения у поэтов с самой разной художественно-идеологической ориентацией абсолютно сходятся в одном: поэты читают, подчеркивая ритм, то есть вытесняя фразовую интонацию специфически стиховой»⁷⁹.

Различия двух исполнительских типов – актерского и авторского – ясно характеризует в своем труде Л. Сабанеев: «Кто не наблюдал, что сами поэты читают свои стихи совершенно иначе, чем присяжные декламаторы или актеры? Разница очень проста: поэт вообще склонен к специфическому, автономному мелосу речи, независимому от естественных интонаций, а только пользующемуся ими для своих целей, - он склонен к “напевности”». Вспомним чтение Бальмонта, вообще наших символистов, нарочитую напевность И. Северянина, мелодии Блока и Белого. ... **В этой напевности центр тяжести — выявление ритма, эвфоническая претворённость интонаций**, часто не считающаяся с естественными оттенками. Декламатор, напротив, стремится приблизить стих к “естественной” интонации, только придавая звуку более яркий тембр, как бы “прикрашивая” естественную речь. Он нередко **совершенно разрушает ритм стиха**, желая придать произносимому большую экспрессию. Здесь соотношение приблизительно такое же, как между “прикрашенной натурой” натуралистической живописи и картиной художника с ритмической композицией. Декламаторы

⁷⁹ С. Бураго также подчеркивает, что «в его [поэта] чтении интонирование синтагм и предложений строго подчинено общей смыслообразующей напевности произведения» (С. Бураго, 1986. С. 38). Из чего можно понять, что он также противопоставляет логико-смысловую, фразовую интонацию интонации собственно стиховой, но, верно акцентируя важнейшую роль последней, терминологически расплывчато называет ее «напевностью» и «мелодией» произведения. При этом он делает вывод: «мелодия стиха глубочайшим образом связана с его содержанием» (там же, с. 43).

считают, что поэты читают стихи плохо и технически несовершенно. Поэты, наоборот, обычно не соглашались с интерпретацией декламатора. Публика, всегда склонная к натурализму, обычно на стороне декламатора, тем более что наслаждение тонкими нюансами мелодии стиха несравненно недоступнее, чем переживание общих всем людям эмоциональных аффектов естественной экспрессии. (Л. Сабанеев, 1923. С. 130).

Однако, как выясняется, не вся публика была на стороне такого «склонного к натурализму» декламатора. Подтверждение этого находим во многих воспоминаниях о Блоке: «А читал он изумительно: только он один и передавал свою музыку. И когда на вечерах брались читать актеры, было неловко слушать» (А. Ремизов; в кн.: «Судьба Блока», 2009. С. 163). Необходимо заметить, что сам Блок придавал большое значение «музыкальному» чтению поэтического произведения, то есть чтению, сохраняющему «музыку стиха». Поэт говорил: «...нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры» (А. Блок, VI. С. 371). О том, что именно имел в виду Блок под «музыкальным чтением», можно получить представление из воспоминаний его современников, тех, кому посчастливилось слышать самого поэта.

Манера чтения стихов самого Блока была своеобразна и производила исключительно глубокое впечатление. Большинство свидетелей блоковского чтения говорят о внешней сдержанности при внутренней глубочайшей наполненности. З. Гиппиус пишет: «Блок читает, как говорит: глухо, однотонно. И это даёт своеобразную силу его чтению» (З. Гиппиус. С. 32). По словам Е.Ф. Книпович, в его чтении на вечерах, «на людях», «потенциальная динамика уходила глубоко в подтекст, проявляясь в чуть намеченных интонациях» (Е. Книпович, 1980. С. 39-40). И. Анненский: «Голос кокетливо, намеренно бесстрастный, белый, таит, конечно, самые нежные и самые чуткие модуляции» (И. Анненский, 1979. С. 361). А вот как вспоминает об авторском чтении Блока исполнительница роли Незнакомки Л.С. Ильяшенко: «...Может быть, с точки зрения актерской это было и не совсем хорошо. Но это было настолько прекрасно, что даже трудно описать. Во-первых, **он соблюдал свой необыкновенный, ломающийся ритм**, что очень трудно было для актеров. И **эта музыка его, этого ритма**, она буквально **завораживала** слушателей. Голос у него был несколько глуховат, такой баритональный, я бы сказала, не гибкий. Он не тонуировал, он читал часто почти на одной ноте. Но это несколько не мешало, это было как-то необыкновенно сильно и очень красиво» (Александр Блок и его современники, 2003). В.Н. Орлов цитирует одно из стихотворений, посвященных поэту («Трагическое, страстное бесстрашие / Замедленного чтения его»), и вспоминает: «Он читал как каменный, деревянный, абсолютно без интонации. Но все равно все умирали, потому что это был Блок. Чтение ничему не мешало, все слушали».

Андрей Белый рассказывает, что манера чтения Блока его поразила «и даже сперва не понравилась»: «не чувствовалось повышения и понижения голоса, разницы в паузах; будто тяжелый, закованный в латы, ступал по стопам. Лицо его делалось при чтении соответствующим голосу: оно окаменевало и становилось строже, худее, очерченное тенями. Лишь потом я оценил своеобразную прелесть этого чтения, где **ритм стиха, окованный метром голоса**, получает особую, сдержанную, аполлоническую упругость» (А. Белый, 1997. С. 74-75, выделено мной – Ю.О.).

В.А. Зоргенфрей, вспоминая авторское чтение «Незнакомки», особенно поражается простоте декламации Блока: «И простота – как явственный, звуковой итог бесконечно сложной, бездонно-глубокой жизни, тут же, в процессе чтения стихов, создаваемой и утверждающейся. Ни декламации, ни поэтичности, ни ударного пафоса отдельных слов и движений. Ничего условно-актерского, эстрадного. Каждое слово, каждый звук окрашены только изнутри, из глубины наново переживающей души. В тесном дружеском кругу, в случайном собрании поэтов, с эстрады концертного зала читал Блок одинаково, просто и внятно обращаясь к каждому из слушателей – и всех очаровывая» (В. Зоргенфрей, 1921. С. 127-128). К. Чуковский рассказывает о том, как в Москве в Итальянском обществе Блок «читал свои стихи медленно, певучим, густым, страдающим голосом» (К. Чуковский, 2010. С. 65). «Стихи, которые Блок читал в свой последний год, звучали предостерегающе и все время обращались к совести слушающих. Его чтение было действительно “испытанием сердец” и страшным судом: бесстрастный, глухой, горький голос был неподкупен. Он каждого ставил перед самой правдой» (Н. Павлович, 1964. С. 453).

Б.М. Эйхенбаум пишет о чтении Блока на вечере в память В. Комиссаржевской в 1910 г. стихотворения «На смерть Комиссаржевской» («Пришла порою полуночной»): «...и я впервые не испытывал чувства неловкости, смущения и стыда, которое неизменно вызывали во мне все «выразительные» декламаторы. Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концовок строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне подаётся, а не разыгрывается. Чтец мне помогал, а не мешал, как актёр со своими “переживаниями”, - я слышал слова стихотворения и его движения. Надо мной не совершалось насилия и обмана, потому что не совершалось насилия над самим стихотворением. Впечатление было настолько сильное, что с тех пор я стал предпочитать “неумелую” декламацию поэтов разработанной и уснащённой театральными приемами декламации актеров. Тогда же стал меня беспокоить и сам вопрос о произнесении стихов» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 514; курсив автора). И. Анненский вспоминает: «Ни одна рифма не проглатывалась. Блок и рифму оттенял чуть-чуть, и ритм стиха выделял едва...» (И. Анненский, 1979. С. 332).

Многим блоковское исполнение казалось «недостаточно рельефным». В. Пяст в статье «Два слова о чтении Блоком стихов» (1921) ссылается на отзывы каких-то поэтов о декламаторской манере Блока как о «гладком месте». «Несомненно, чтение Блока могло казаться чересчур сдержанным, особенно на фоне “эстетики контрастов”, принятой в актёрской декламации. Однако в пределах своего – слишком узкого с точки зрения этой традиции – произносительного спектра Блок давал полную амплитуду душевного, астрального, движения стихотворения» (П. Бранг, со ссылкой на И. Анненского; 2010. С. 83). «Вздрагивание его голоса отражало происходившую в его душе борьбу между языком живого чувства – естественной интонацией эмоциональной речи – и декламационными требованиями стиха. Может быть, эта душевная борьба, происходившая на глазах слушателей, касание живой души художника и были причиной огромной суггестивной силы декламации Блока» (С. Бернштейн, 1972. С. 498).

Стиховая интонация выдерживалась Блоком при чтении в и том отношении, что у него «между стихами всегда (даже в случае enjambment)» следовала «пауза нормальной или увеличенной длительности, между строфами – всегда удлинённая или чрезвычайно удлинённая пауза» (С. Бернштейн, 1972. С. 465). По воспоминаниям Н. Павлович, «он очень точно и отчетливо произносил окончания слов, при этом разделял слова небольшими паузами:

Поцеловать – столетний – бедный
И зацелованный – оклад.

Эта схема приблизительно передаёт его манеру чтения» (Н. Павлович, 1964. С. 453).

Из последнего свидетельства особенно очевидно, что Блок усиливал напевную монотонию чтения за счет дополнительных пауз между словами, пауз совершенно не «смысловых», а ритмических, почти полностью нивелирующих фразовую интонацию и словно нанизывающих слова на единый эмоциональный тон, стержень: таким образом, не только общая интонация строки, но и «музыкальная» ритмоинтонация каждого слова (которое начинает ощущаться наподобие музыкального мотива) выходит на первый план.

Существует мнение, на первый взгляд парадоксальное, согласно которому исполнения вслух и особенно «интерпретации» требует не всякая поэзия. Исходя из тезиса, что поэтическая интонация принципиально отличается от интонации прозаической речи в силу ее сложнейшей многоуровневой организации, И. Ковтунова выдвигает положение о том, что «максимальная ритмическая упорядоченность всех языковых уровней текста, тончайшая музыкальность внутренней языковой структуры делает почти невозможным адекватное воспроизведение этой структуры голосом. В подобных случаях действует обратная закономерность: **чем более интонация вписана в текст**, тем более ее обедняет устное произнесение, тем предпочтительнее внешне «бесстрастное», монотонное, подчеркивающее лишь необходимую ритмическую основу (ритмический инвариант) чтение. Именно таким было чтение А. Блока»

(И. Ковтунова, 1986. С. 13-14). С. Бернштейн также пришел к выводу, что стихи Блока относятся к тому роду произведений, которые созданы «не для произнесения, а для чтения про себя». Ученый выделяет два типа поэтов: стихи одних предполагают скорее внутреннее произнесение, других – рассчитаны на чтение голосом. А. Блока Бернштейн относит к первому типу (С. Бернштейн, 1972). Но и читая стихи про себя (так же, как смотря в партитуру), мы мысленно произносим их и внутренним слухом воспринимаем интонацию, которая в данном случае независима ни от манеры произнесения, ни от произнесения вообще (как бы в наиболее чистом виде, не отягощенную, не ограниченную конкретными физическими особенностями просодии)⁸⁰. В поэтической форме мысль об «опасности» чтения вслух для тонкой поэтической музыки слов выразила Зинаида Гиппиус:

Никогда не читайте
Стихов вслух.
А читаете – знайте:
Отлетит дух.

Лежат, как скелеты,
Белы, сухи...
Кто скажет, что это
Были стихи?

Безмолвие любит
Музыка слов.
Шум голоса губит
Душу стихов.

Возможно, в этом – в «тончайшей музыкальной организации внутренней языковой структуры» стихов Блока – кроется проблема не только его чтения вслух, но и музыкальной композиторской интерпретации. Вероятно, поэтому же его стихи особенно не приемлют актерского логико-смыслового «выразительного» чтения, а сам поэт читал свои стихи, подчеркивая ритмическую «музыкальную» основу. Одна показательная фраза из воспоминаний о Блоке В. Гайдарова: «Я прочитал [ему] эти строфы [из «Двенадцати»], стараясь не нарушать ритма стиха, – за это упрекал меня Блок раньше» (В. Гайдаров, 1961). Очевидно, что для Блока соблюдение ритма стиха было исключительно важным, поскольку его понимание «ритма» было широким, пожалуй, равным его понятию «музыка стиха», охватывающим всю звуко-смысловую ткань стиха, все поэтические средства выразительности. А. Белый писал: «ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий называет в себе ритмом... ритм есть печать внутренней интонации, определяющей отбор строчных разновидностей в пределах вида или размера» (А. Белый, 1929. С. 22-23).

⁸⁰ Хочется признаться, что для автора данной работы подобное «слушание про себя» является предпочтительным и в музыке. Ощущения те же, что высказаны Б. Эйхенбаумом: тогда стихотворение (или музыка) воспринимается и переживается так, как ты его слышишь, а не сквозь призму чьей-либо интерпретации (которая, конечно, может быть и очень убедительной, и неожиданной, и пр.).

Ритм для Блока – это поэтическая интонация как прямой выразитель смысла. Поэт говорил: «Я прежде всего слышу какое-то звучание. **Интонацию раньше смысла.** Кто-то говорит во мне — страстно, убеждённо. Как во сне. **А слова приходят потом.** И нужно следить только за тем, чтобы они точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили. Вот тогда — правда» (цит. по: Вс. Рождественский, 1962. С. 231). «Стихов я не придумываю, я их слышу. Вначале музыка, слова потом». Потому Блок так мучился с «переводом» их в словесную ткань (об этом таинстве творческого процесса он говорит в стихотворении «Художник»), чувствуя эту принципиальную невыразимость, «несказанность» его музыки в слове. Потому и читать его поэзию надо, эмоционально вслушиваясь в ее звучание, стремясь «попасть в ритм» и услышать за словами вложенную в них «музыкальную» интонацию.

Что именно слышал Блок «вначале», можно только предполагать; но если «верить» бескомпромиссному поэту, что слова «точно легли в эту интонацию», то вслушиваясь в их ритм и их звучание, можно попытаться приоткрыть его «музыкальную лабораторию». Ведь благодаря стиховой «интонации неадресованности» проявляется не только общая эмоциональная сущность сказанного, но проступает тонким рисунком живое движение, «дыхание» этих эмоций, их тончайшие оттенки, а порой и мощное «симфоническое развитие» вплоть до достижения противоположностей, и синтетические «репризы», – очень сходные с музыкальными принципами становления формы (как сказал Анненский, голос «белый, таит самые нежные и самые чуткие модуляции»).

4.5 Метод анализа поэтической интонации.

Сравнительный интонационный анализ стихотворений А. Блока и С. Есенина

Попытки анализа «музыки» блоковских стихотворений, и, в частности, их интонационной структуры (понимаемой как динамика эмоционального состояния и выраженной всем комплексом ритмических, синтаксических, фонических элементов) представлены в аналитических главах работы. Здесь же отметим только некоторые методологически важные для нас аспекты.

Филологи не раз обращали внимание на то, что в анализе поэтического текста представляет проблему «определённый отрыв формальной ритмической схемы (последовательность ударных и неударных слогов) от единиц – носителей смысла, словоформ» (Л. Златоустова), то есть оторванность ритмической стороны стиха от его образности, его смысла. Попытку соединить «ритм и смысл» в одной ритмосмысловой единице представляет теория Л. Златоустовой, анализирующей так называемые «*ритмические структуры*» (иначе – «фонетические слова»); ритмическая структура равна знаменательному слову или сочетанию служебного и знаменательного слов. Экспериментально Златоустовой подтверждено

объективное существование в речи такой единицы ритма⁸¹. «Принципиально важными оказываются место ударения в структуре и набор предударных и заударных слогов с их специфической иерархией по степени редукции, марками консонантных и вокальных элементов, позволяющими определить границы РС» (там же) – из чего можно заключить, что РС включает интонационный аспект (хотя эту сторону автор статьи не рассматривает). Златоустова полагает, что, поскольку РС имеет «план содержания – лексико-семантическое значение словоформы или последовательности словоформ», то «такой подход позволяет описать содержание и просодическую организацию текста в их единстве».

Рассматривая ритмические структуры на примере ранней лирики А.Блока (что, думается, не случайный выбор, поскольку именно у Блока степень ритмизации текста, как уже говорилось, необычайно высока), исследователь отмечает системные повторения определенных РС в строках, что называет «приёмом дополнительной ритмизации». Приведем пример схемы ритмических структур одного из стихотворений А. Блока (из работы Л. Златоустовой). Цифры дроби означают: в числителе – количество слогов в РС, в знаменателе – на какой слог в РС падает ударение:

	Кол-во слогов в строке	Ритмическая схема строки в терминах РС	
Встану я в утро туманное,	9	3/1, 2/2, 4/2	I часть
Солнце ударит в лицо.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Ты ли, подруга желанная,	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходишь ко мне на крыльцо?	7	2/1, 2/2, 3/3	середина
Настежь ворота тяжёлые!	9	2/1, 3/2, 4/2	
Ветром пахнуло в окно.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Песни такие весёлые	9	2/1, 3/2, 4/2	кульм.
Не раздавались давно!	7	5/4, 2/2	
С ними и в утро туманное	9	2/1, 3/2, 4/2	реприза
Солнце и ветер с лицо!	7	2/1, 3/2, 2/2	
С ними подруга желанная	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходит ко мне на крыльцо!	7	2/1, 2/2, 3/3	

Нетрудно заметить, что почти все строки имеют одинаковую или очень сходную схему РС. Выделяется лишь 8-я строка (благодаря пропуску схемного ударения) – что отражает её кульминационное значение и, к тому же, роль «гармонического центра» (по Н. Черемисиной) – то есть положение в точке золотого сечения по отношению ко всей форме. На фоне этой остигнато-вариационной интонационной структуры ощутимо общее трехчастное строение формы с серединой развивающего типа и с варьированной и динамизированной репризой, композиция в целом очень близка музыкальной (отмечена на схеме).

⁸¹ Опыты автора цитируемой статьи со снятием лексического значения показали, что «типы структур существуют в памяти человека в некоей обобщенной форме». (Л. Златоустова, 1980. С. 35).

Находя данную методологию в целом более перспективной по отношению к анализу звуко-смысловой ткани стиха (в частности и в особенности блоковского), предлагаю внести в неё некоторую коррекцию: поскольку важна не только ритмическая форма слова («словоформы»), но и его звуковой облик, и его смысловая роль в контексте целого, поскольку «ритмические фигуры, словоразделами рисуемые, могут иметь значение для неотделимой от ритма интонации стиха или группы стихов» (В. Вейдле), — расширим понятие «ритмическая структура» до понятия «ритмоинтонация».

Представляется вероятным, что словесная ткань блоковского стиха рождалась именно из ритмоинтонаций, как бы звуко-ритмосмысловых «прототипов» слов. В одном из писем А. Блока читаем: «Всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так “поётся”, я не имею силы прибавить, например, местоимение к строке “вернув бывалую красу” в “Успении” (сказать, например, “вернув ей прежнюю красу” – не могу, не то)» (VIII. С. 301). Рассмотрим его примеры:

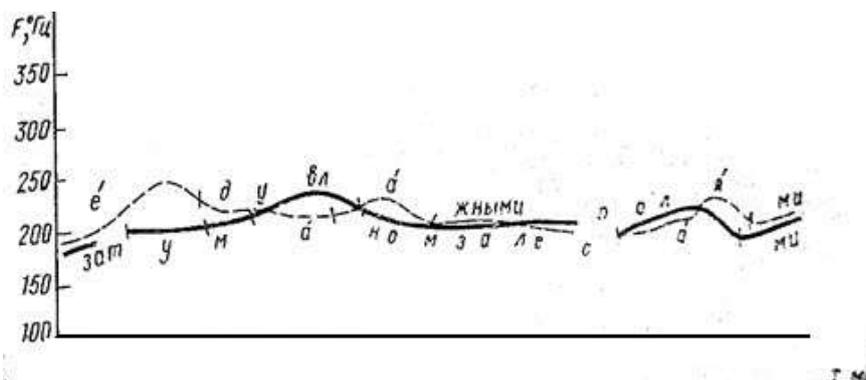
Вернув бывалую красу
 — / — / — — / РС: 2/2, 4/2, 2/2

Вернув ей прежнюю красу
 — / — / — — / РС: 3/2, 3/1, 2/2

Здесь очень хорошо видно (слышно), что для поэта слово представляет собой выразительную ритмоинтонацию, и что плавность интонации стиха в целом достигается именно интонациями отдельных его слов-«музыкальных мотивов»: «достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей» (Вундт В.; цит. по: Ю. Тынянов, 2007. С. 22). Все три ритмические структуры в первом варианте (предпочтённом Блоком) сходны (все слова имеют один предударный слог), и в звуковом отношении – среднее слово «бывалую» содержит те же звуки *a* и *y*, которые есть в двух крайних словах строки, оно особенно сочетается с самым значимым словом строки «красу». По схеме РС видна стройная симметрия распределения их в строке. Во втором варианте – менее «певучем» - и ритм более прерывистый (много согласных, дополнительное слово «ей», дробящее плавный ритм, наконец, акустически чуждое звучание слова «прежнюю»), и отсутствие симметрии в ритмических структурах. Как отмечал К. Тарановский: «Русское ударение сильно центрировано: точкой отсчета для него является идеальная середина слова. Для наиболее полного проявления русское ударение нуждается в двух безударных “скатах”» (К. Тарановский, 2000. С. 277). В этой связи интересно, что блоковские слова-ритмоинтонации, как правило, стремятся именно к такой «центрированности», то есть ритмической организации по типу волны с акцентом посередине и

желательно симметричными безударными «скатами», например: «предзака́тная» (5/3), «горя́щим зигза́гом (3/2) взвива́ется» (4/2); «ды́ша духами и туманами» (2/2, 3/2, 5/3)⁸².

В методике Златоустовой используется также понятие «ритмомелодическая схема стиховой строки»: «мелодический компонент схемы задаётся первым ударным гласным РС, начинающей строку, поэтому форма мелодической кривой различается в зависимости от места ударения в РС» (Л. Златоустова, 1980. С. 40). Так, например, выглядит её график движения частоты основного тона в начале стихотворения Блока «За туманом»:



Но исследователь не делает каких-либо дальнейших выводов, кроме констатации зависимости мелодической кривой от ударений в РС. Действительно, между 1 и 2 строками, 3 и 4-й наблюдается симметрия РС, вследствие чего первая и вторая строки начинаются плавными подъемами, а третья и четвертая сразу с вершин (см. схему Златоустовой). Но если прислушаться, ни одна строка точно не повторяет другую, а вся строфа строится как последовательное развитие ритма. Заданное вначале «идеальное» соответствие словоформ-интонаций пеоническому размеру (что создаёт особенно ошутимую интонационную «монотонию»: «за туманом, за лесами...») в третьей и четвертой строках начинает нарушаться—возникают вариации на заданный ритм: третья строка даёт большее количество акцентов (три), а четвертая контрастно «заглаживает» их самой длинной в строфе, симметрично «покатой» ритмоинтонацией «словно издали». Ведь очевидно, что слова «еду» и «словно» в данном случае не могут рассматриваться как тождественные РС, так как «словно» употребляется явно в значении служебного слова и соединяется с акцентируемым словом «издали» в единую ритмоинтонацию.

За туманом, за лесами	Схема Л. Златоустовой	
Загорится – пропадёт,	4/3, 4/3	
Еду влажными полями –	4/3, 3/3	
Словно издали мелькнет...	2/1, 3/1, 3/2	
	<u>2/1, 3/1, 3/2</u>	(на мой взгляд: 5/3)

⁸² В таких закруглённых ритмоинтонациях центральными чаще всего становятся излюбленные певучие блоковские гласные *a*, *u*, *e*, что еще больше ритмически их «центрирует». В этом смысле даже распределение звуков у Блока подчиняется единой ритмической идее, так что в приводимом ниже верном и важном высказывании Л. Сабанеева не могу согласиться лишь с тезисом, что поэт пользуется звучностями «независимо от метра и ритма» - как представляется, в поэзии вообще ничем невозможно «пользоваться» независимо от ритма: «Эмоциональное значение гласностей очень существенно в поэзии и очень распространено в стихе. Поэт пользуется, независимо от метра и ритма, отдельными гласностями и их накоплениями, чтобы сгустить заданный эмоциональный тон. Такое употребление гласностей усугубляет настроение слов, резонируя на их смысл. Пути тут обычно таковы: из массы однозначных слов поэт интуитивно выбирает такие, которые по гласному типу более подходят либо к настроению слова («резонирующие гласности»), либо к настроению, которое поэт желает создать помимо и поверх слов («независимые гласности»)» (Л. Сабанеев, 1923. С. 168).

Приведенный пример очень показателен для поэтической техники Блока: заданный в первой строке ритм в виде определённых ритмоинтонаций (чаще всего в первой строке, гораздо реже – наоборот, к «ритмической идее», помещённой не в начале, осуществляется постепенное движение⁸³) постепенно и планомерно развиваются (вариантно, контрастно, синтезируются и т.п.), и таким образом происходит становление формы, исключительно близкое музыкальному.

«В поэзии бывает довольно одного первого стиха» – пишет Е. Невзглядова (2005. С. 36). Почему? Потому что он сразу вводит эмоциональный характер через подобную музыкальной ритмоинтонацию (и тут действительно, видно, что сам по себе метр или даже ритм никак не создают семантику, зато всегда наполняются эмоцией вложенного в них слова, и затем по мере роста формы как бы «помнят» о ней, таким образом создавая смысловую непрерывность: эмоции – явление континуальное). Сравним, например, два начальных четверостишия разных поэтов, написанных в абсолютно одинаковом метре (специально выбраны стихи в трёхсложном размере – трёхстопном амфибрахия, как одном из самых монотонных размеров, где мало возможностей нарушения метра):

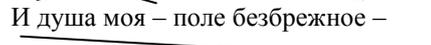
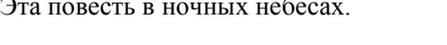
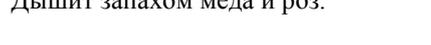
Всё, что память сберечь мне старается,
Пропадает в безумных годах,
Но горящим зигзагом взвивается
Эта повесть в ночных небесах.

...
(Александр Блок)

Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя – поле безбрежное –
Дышит запахом мёда и роз.

...
(Сергей Есенин)

Блок – повествует, возвышенно, «глухо», сдержанно-трагично, как бы про себя, с интонацией медиума. Есенин – словно восклицает, «раскинув руки», это вздох восторга, упоения. Эти эмоциональные состояния создаются всем комплексом выразительных средств, но особенно – взаимодействием, «балансом» стиховой интонации и разговорной.

	Схема РС		Схема РС
 Всё, что память сберечь мне старается,	4/3, 3/2, 4/2	 Несказанное, синее, нежное...	5/3, 3/1, 3/1
 Пропадает в безумных годах,	4/3, 3/2, 2/2	 Тих мой край после бурь, после гроз,	1/1, 2/2, 3/3, 3/3
 Но горящим зигзагом взвивается	4/3, 3/2, 4/2	 И душа моя – поле безбрежное –	5/3, 2/1, 4/2,
 Эта повесть в ночных небесах.	4/3, 2/2, 3/3	 Дышит запахом мёда и роз.	2/1, 3/1, 2/1, 2/2

У Блока – сложно построенное, длинное предложение (со сложноподчиненным оборотом, «всё, что..., но...»), с четырьмя глаголами, два из которых падают на рифму, и два идут «встык»; синтаксические перестановки выделяют слова «сберечь», «пропадает», «зигзагом взвивается» «повесть», в результате чего общие «мелодические» контуры представляют две длительные симметричные волны, объединяющие по две строки, и всю строфу в целом. При

⁸³ Пример такой своего рода «инверсионной формы» разобран в аналитической главе о вокальном цикле Э. Денисова «На снежном костре» - стихотворение «Последний путь» (в цикле Денисова - №4, «Снежный путь»).

этом сами ритмоинтонации у Блока стремятся к округлой симметрии (что, как уже говорилось, усиливает монотонию ритма) – на схеме ритмических структур видна почти полная идентичность ритмоинтонаций строк. Таким образом, если рассматривать синтаксическое строение строфы, она представляет длинную линию «единого дыхания». Но внутренняя интонационная структура столь ориентирована на ритмическую монотонию, что стиховая интонация явно выходит на первый план; в результате множество сходных ритмоинтонаций – слов или групп слов – как бы наслаиваются, нанизываются в нашем восприятии друг на друга, их смыслы просвечиваются сквозь друг друга, их сходные звуковые элементы еще больше сближают их, причем сумрачно-зловещий звуковой колорит постепенно сгущается к кульминационной – третьей – строке:

«с[з]беречь мне старается» - «в безумных годах» - «го/а/ря[А]щИм зИгзАгом взвИвАется»

Есенинская интонация восклицания, непосредственной реакции открытого чувства, выражается в коротких назывных репликах, перечисляющих одни прилагательные (в первой строке), дополнения (во второй), сравнения (в третьей); сами строки (три из четырех) также синтаксически представляют собой три разных фразы, то есть перечисление. Заданная первой строкой певучая ритмоинтонационная идея  (структура слов совпадает с метрическими группами, звуковое подобие слов максимально усилено зияниями, ассонансами и аллитерациями: «несказанное, синее, нежное» - эта первая строка вполне могла принадлежать и раннему Блоку), однако, сразу же начинает нарушаться, активно вводится «разговорная», разговорная интонация (которая ощущается как художественный приём именно благодаря скрытому присутствию стиховой монотонии, «режиссирующей всё действие»). Из схемы РС видно, что много слов имеет акценты на первом или на последнем слоге, что усиливает интонацию восклицания.

Далее важно, как поэты развивают свою ритмоинтонационную идею. Есенин сразу же идёт по пути усиления фразовой интонации, приближения к разговорному стиху (за счет внедрения разговорной лексики, несовпадения синтаксиса и строки, более частого «дробления» ритмической основы, её почти распыления: «Я утих. Годы сделали дело...», а в конце - «Золотая сорвиголова!»), то есть работает на предельном максимуме контраста напевной (стиховой) и разговорной интонаций. Блок развивает основную ритмоинтонацию очень постепенно, вариантно, как мог бы вариантно развиваться музыкальный мотив («Жизнь давно сожжена и рассказана»), лишь в кульминации давая её резкое «синкопированное» нарушение: «Накрест, лентою алой, как кр^овь». Затем снова постепенно приходит к инварианту, который становится репризой и «тихой кульминацией» («Синий призрак умершей любовницы / Над кадиллом мечтаний сквозит»). В конечном итоге – Блок «музицирует», Есенин – говорит.

В намеченном анализе, не претендующем на полноту, мы стремились обратить внимание лишь на основные проблемы:

1) взаимодействие стиховой (ритмической) и так называемой «смысловой» (фразовой, разговорной) интонаций в поэтическом тексте. Их «дуэты» (Невзглядова) «подобны связи сообщающихся сосудов. “Убавив” логико-грамматическую часть высказывания, мы “увеличиваем” эмоционально-выразительную. ... Воображаемый интервал двух интонаций не поддаётся измерению. Самым точным прибором в данном случае ... является поэтический слух» (Е. Невзглядова, 2005. С. 54, 60). Необходимость выявления в поэтическом тексте стиховой интонации убедительно аргументирует И. Ковтунова, отмечая, что, поскольку буквальный смысл выражен словесно, его интонационное подчеркивание («смысловой интонацией») излишне. Функция же «ритмической интонации» в стихе, подчеркивает филолог, в полной мере смыслообразующая: она «служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается неповторимый, глубинный поэтический смысл. Неравноценность двух интонационных полюсов подтверждается и другим образом. Ритмическая интонация в самом крайнем воплощении (напевный стих) не уничтожает буквальный смысл. Смысловая интонация, если она переходит известные границы и расшатывает ритм, тем самым уничтожает и скрытый поэтический смысл. Ясно, что при подобном перевесе смысловая интонация не только избыточна, но и противопоказана» (И. Ковтунова, 1986. С. 12).

2) существование ритмоинтонаций, то есть слов или словоформ, смысловая значимость которых обогащена ритмической и фонической значимостью. Они отражают характерные авторские «ритмы», их взаимодействие и развитие оформляет движение поэтической мысли, а их ритмическое и звуковое подобие, в свою очередь, создаёт между ними необъяснимые с точки зрения логики, но интуитивно постигаемые смысловые корреляции: «Музыкальные интонации в большинстве случаев не имеют денотатов, но располагают большим “веером” коннотаций. И в этом сходство музыки с поэтическим языком...» (Ю. Кон, 1994. С. 88).

Е. Невзглядова, приводя фрагмент стихотворения И. Бунина: «Твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой», предлагает прочесть его как прозаический текст и делает вывод: «повествовательная интонация “съедает” эмоцию. А ритмическая монотония как будто “помнит” печаль первых строк: “И ветер, и дождик, и мгла / Над холодной пустыней воды...” и “знает” о последующих: “И мне больно глядеть одному / В предвечернюю серую тьму” (Е. Невзглядова, 2005. С. 52).

Здесь вскользь затронута важная проблема становления поэтической формы. Как уже говорилось, первая строка определяет эмоциональный характер стихотворения: её ритм (ритмоинтонации) «вынуждает» сравнивать с ней все последующие. Но её роль не

ограничивается созданием единого эмоционального континуума: ведь в сопоставлении ритмизованного материала, как уже говорилось, рождается поэтическая *форма*, возникает её динамика (аналогично тому, как возникает и музыкальная форма: из сравнения последующего с предыдущим). Ритмическое подобие (или варьирование, или контраст) при изменении смыслового наполнения создаёт единство и непрерывность развития, подобного музыкальному. Б. Асафьев подробно раскрывает процесс рождения из интонации музыкальной формы. Как мне кажется, его слова чрезвычайно актуальны и для становления формы поэтической: «...всякая музыкальная подача звука, чтобы стать интонацией, не может оставаться обособленной: она или результат *уже* данного соотношения, или же вызывает своим появлением *последующий* звук, ибо только тогда возникает музыкальное *д в и ж е н и е* со всеми его свойствами. ... Всякое познание есть сравнение. Процесс восприятия музыки является сравнением и различием повторных и контрастирующих моментов. ... Интонация, вызвавшая другую, сравнивается с ней в отношении сходства и различия. Полный момент тождества дает лишь *п о в т о р е н и е*, в чем можно видеть первооснову музыкальной формы. Мы видим, что всякая интонация, чтобы быть усвоенной, требует возврата ее. После повторения ... всякое малейшее отклонение от тождества *о б о с т р я е т* момент сравнения интонаций и приводит к ощущению контраста. ... Но именно потому, что музыкальное тождество не есть замкнутое равенство, из $a + a$ возникает $a+a+b$. Сравнение же требует возвращения в a . Тогда возникает $a+a+b+a$ По мере развития слуховых навыков возвращения a могут не быть столь периодически обязательными, но при всех условиях смысл всего процесса интонирования остается одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков» (Б. Асафьев, 1971. С. 199).

Итак, проблема диссонанса, возникающего между внешне «экспрессивной» подачей стихотворения и его внутренним смыслом, оказывается в конечном итоге важнейшей проблемой завершенности, единства, художественной целостности произведения. М. Гиршман, сопоставляя роль интонации в прозе и стихе, отмечает, что, если в прозе речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией, то в стихе «любое предметно-изобразительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе весь мир» (Введение в стиховедение, 1991. С. 466). Именно поэтому так называемое «актерское» прочтение, нередко строящееся на «естественной речевой интонации», внешних контрастах и укрупнении деталей, оказывается губительным для образно-смысловой и интонационно-смысловой «музыки стиха». Как разъясняет С. Бураго: «Соединяющим материал поэзии началом является вовсе не зрительный образ, а именно музыка поэтической речи ... Стремление передать слушателю зрительный образ приводит актёра к необходимости

использовать всё богатство его интонационной палитры, в результате чего – поскольку интонация не распространяется на всё произведение – стихотворение неминуемо разбивается на отдельные яркие осколки, которые соединяются затем методом монтажа. ... Напротив, поэт в своём чтении интуитивно как бы затушёвывает интонационное разнообразие. ... В этом напевном и вроде бы монотонном чтении – глубокий смысл: здесь выявляется общая мелодия стиха, т.е. глубоко индивидуальная и бесконечно дорогая поэту музыкально-смысловая основа поэтической речи» (С. Бураго, 1986. С. 38).

Иными словами, благодаря стиховой интонации, выявлению ритма поэт воплощает интонационную «музыкальную» форму стиха, её звукосмысловое становление, развитие, завершённость. Как представляется, это и есть та самая многократно упоминаемая «стиховая мелодия», которая служит способом непосредственной передачи поэтического смысла. «Поэт слышит её еще до появления слов и строк, заботясь об её воспроизведении в тексте – об этом есть немало высказываний, – и рассчитывает на её восприятие читателем» (Е. Невзглядова, 2005. С. 59).

В данной работе предпринята попытка спроецировать указанную проблематику чтения и прочтения поэтического текста на композиторские интерпретации блоковых стихотворений: ведь одни композиторы «выразительно читают» текст подобно вышеупомянутым декламаторам, другие — вслушиваясь в интонацию поэта, стремятся создать созвучную ей музыку. Исходя из вышеизложенной специфики поэтического текста, можно предположить, что гармоничным скорее окажется такое музыкальное решение, в основе которого лежит верно услышанная «ритмическая идея» (очень точно соответствующая ритмической идее стихотворения, – строке, дающей «инвариант» основного ритмоинтонационного характера стиха). Вся остальная форма, как правило, строится на её развитии, то есть исчерпывании её содержательных возможностей.

4.6 К проблеме «точных методов» изучения интонации поэтического текста

С появлением в последней трети XX века соответствующих технических средств разнообразные попытки зафиксировать, «вычислить» и объяснить это неуловимое и в то же время явственно ощущаемое, заманчивое явление – поэтическую интонацию – предпринимались неоднократно. Так, например, в аудио-эксперименте Е. Сафроновой было поставлено целью объективное выявление композиционной роли интонации в стихе посредством сравнительного анализа чтения тремя дикторами стихотворений «напевного» интонационного типа. Однако при этом параметрами сравнения становятся мелодика (высотность), длительность и интенсивность, то есть по большей части интерпретационные

просодические характеристики⁸⁴. Естественно, что, по результатам исследования, закономерности совпадения трактовок в основном касались мелодики, а именно: общим для всех интерпретаций оказалось понижение тона к концу строки, подтверждающее, что «мелодика стихотворной строки имеет некоторую аналогию с конечной синтагмой прозаической фразы, что свидетельствует об её автономности как ритмоинтонационной единицы». При этом «стиховая строка завершается понижением тона, но менее глубоким, чем конечная синтагма прозаического текста. Таким образом, создаётся интонация перечисления, объединяющая по вертикали стихотворные строки» (Е. Сафронова. С. 202, 201). Закономерное понижение тона наблюдалось у всех дикторов также в последнем стихе (строке) каждой строфы, а самое большое понижение, сопровождающееся замедлением темпа и увеличением длительности пауз и интенсивности звучания, наблюдалось в последней строке всего стихотворения. Таким образом, мелодика отразила общие закономерности специфической структуры стихотворного текста – *ритмичность организации*, интонационно выраженную в членении на строки, строфы и общем построении как законченном высказывании.

Сравнение же мелодики разных чтецов в отношении лексических и звуковых повторов не выявили удержания в них единой частоты основного тона, что вполне ожидаемо: ведь выразительная роль повторов состоит не в одинаковой высотности, а в сохранении ритмико-интонационного и тембрового (фонетического) подобия (это сродни, скорее, транспозиции и внесению интервальной вариантности при повторении музыкального мотива; развитие мотива в музыке происходит либо за счет его варьирования, либо перегармонизации (смена тембра, эмоционального наполнения сказанного), либо секвенцирования (повышение или понижение высотности)).

Вывод, который делает автор, закономерен: «мелодика не имеет однозначной связи с единицами других языковых уровней в композиционной организации стихотворных текстов» (там же, с. 205). Если рассматривать мелодику как исключительно тоновое повышение и понижение (хотя слово явно привнесено из музыкальной терминологии, а в музыке понятие мелодика не может не включать в себя ритм или даже теоретически рассматриваться от него в отрыве!), то она отражает лишь общие композиционные контуры стиха, в остальном находясь в области индивидуальных просодических средств исполнителя.

Другой способ «объективного измерения» мелодики стиха предложил еще К. Тарановский, исходя из звуко-шумовой градации фонем, поскольку филолог видел

⁸⁴ Был проведен осциллографический анализ речи в Лаборатории экспериментальной фонетики им. Л.В. Щербы при Ленинградском гос. университете. На основании него «установлены композиционные особенности интонационных средств – мелодики, длительности, интенсивности – в системе стихотворного текста с учетом его принадлежности к напевному, говорному и ораторскому типу стилистического построения» (Е. Сафронова, 1986. С. 199-208). Важно добавить, что три диктора читали в разной манере: один – подчеркивая логико-смысловую интонацию, другой – ритмическую сторону стиха, третий соблюдал некую «середину» между этими полюсами.

проявление «напевности» в тембре: «На самом деле, чистой напевности поэтического текста служат только *гласные* и сонорные *согласные* ... Иначе говоря, музыкальность стиха возрастает, когда тональный элемент в нем усилен, а консонантный шум ослаблен» (К. Тарановский, 2000. С. 348). Эту методологию развивает в своем исследовании «Музыка поэтической речи» С. Бураго, опираясь на данные точного измерения; он считает, что «мелодия поэтической речи – это последовательное изменение силы и высоты её звучания»⁸⁵. Автор рассматривает все звуки (и гласные, и согласные с их градациями звонкости) как единый «естественный ряд» нарастания высоты тона (при этом под «высотой» здесь понимается сила, звучность!), и, выстроив звучности в числовой ряд, получает таким образом «математическое выявление сокровенного напева стиха», вычерчивая «мелодические графики» стихотворений (С. Бураго, 1986. С. 38-39).

Достоинство такого вычисления уровня звучности — в доказательстве его объективного наличия (так, прямо пропорционально количеству сонорных согласных, а также безударных и ударных гласных текст будет восприниматься как более или менее звучный). Например, судя об уровне звучности стихотворения Гарсиа Лорки, С. Бураго заключает, что «всё стихотворение приближено к вокальному пению, так как звучание гласного есть не что иное, как вокальное звучание» (там же, с. 64).

Бесспорно, количественное преобладание гласных и сонорных согласных неизбежно придаёт тексту бóльшую «звучность»; и, тем не менее, такие попытки «точными» методами воспроизвести мелодику в виде графика, с тем, чтобы постичь «сокровенный напев», несколько настораживают. Хорошо, если при этом авторы всё же отдают себе отчет, как С. Бураго, что «данный напев стиха сам по себе, вне семантики звучащих слов, решительно ничего не значит» и что «анализ мелодии стиха как смыслообразующего начала поэтической речи математике неподвластен» (там же, с. 40).

Главный недостаток метода, предложенного С. Бураго (на основе методики числового «выявления звучности» самого стиха), как и Е. Сафроновой (на основе изучения магнитофонных записей разных прочтений текста), видится в отрыве тоново-акустического компонента от поэтического ритма. Ведь очевидно, что именно благодаря тонкой ритмической организации, распределяющей звучные гласные и согласные и вообще позволяющей им быть прочувствованными нашим слухом, мы и воспринимаем их выразительность, их эмоциональную значимость. Как справедливо замечает В. Вейдле, анализируя стихотворение: «Пение гласных играет тут немалую роль, но и петь-то их здесь именно интонации заставляют или ритмические ходы, эти интонации в себе несущие» (2002. С. 218). Очевидно также, повторю, что и в музыке невозможно говорить о мелодике лишь как о звуковысотности, не

⁸⁵ О музыкальности как «звучности» поэтического текста вскользь упоминает и Ю. Лотман (см. цитату на с. 28).

учитывая ритмической ее организации⁸⁶. Кроме того, под «мелодией» здесь фактически понимается степень фонической насыщенности, «звучности», что вообще мало соответствует понятию мелодии.

Таким образом, достаточно ясно, что не высотностью (мелодикой как высотностью) и не степенью фонической «звучности» определяется поэтическая интонация (хотя определенные изменения в характере звуковысотности и в фонетическом отборе в стиховой речи происходят, о чем говорилось выше). Гораздо более важной и «материально выраженной» категорией здесь представляется предложенная Асафьевым *ритмоинтонация* – ритмически оформленная, значимая в смысловом отношении, тоново-напряженная, темброво и эмоционально окрашенная, и потому весьма приближенная к музыкальной. Понятно, что интервальной точности здесь нет и быть не может, а если где-то и возникает, то всё равно остаётся «вне музыки», так как между звуками не будет «тоновой сопряженности» (под этим Асафьев понимает ладовое положение интервалов). Асафьев подчеркивает, что «в речевой интонации, даже в области поэзии, точность интонации определяется только на ощущение, и лишь в состояниях повышенного эмоционального тона (изумление, удивление, резкий вопрос) грани речевой интонации намечаются довольно рельефно, но не с рельефностью музыкальных интервалов ... все это — вне музыки, ибо вне музыкально уточненной взаимосопряженности интервалов».

Как мне кажется, именно этот «рубеж», отделяющий искусство слова от искусства звука (музыки), – окончательный отрыв интонации от её словесного значения при одновременном закреплении в ней чёткой звуковысотности – фиксирует момент окончательного **перехода логики «на территорию» звука** (интервалы как ячейки мелодической линии, ладовая организация, тяготения, гармонические функции и последовательности и т.п.– есть музыкальная логика сопряжения звуков)⁸⁷. По мысли Ю. Кона, лад в музыке представляет собой аналог логической системы в вербальном языке: «Лад есть такая ступень абстракции, которая соответствует языковому уровню вербальной коммуникации. Проявления лада — интонации — индивидуальны и находятся на речевом уровне» (Ю. Кон. С. 90). В поэтической же речи при всём её своеобразии присутствует логика в отношении слова (и само слово как

⁸⁶ Б. Асафьев подчеркивает неразрывность звука с организующим его ритмом: «Интонация так тесно спаяна с ритмом как дисциплинирующим выявление музыки фактором, что вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития» (Б. Асафьев, 1971. С. 239). По его мнению, музыка «как искусство общения» является ни чем иным, как «ритмо-интонационной речью».

⁸⁷ Как говорит Асафьев, для возникновения музыки ритма мало, «должна возникнуть интервальность: зафиксированные сознанием соотношения звуков, дающих возможность “высказывать” не ритм мысли или душевного состояния, а их качество — смысл, образно выявленный, потому что иначе музыка ни о чем бы людям не говорила, да и слова вне интонации, только как понятия — вряд ли были бы живой речью! Процесс образования звукосоотношений не сразу выработал интонационно точные “общеобязательные” (это и есть существенное качество музыкального языка) интервалы. Всякого рода шумы и глиссандо первобытных культур музыки указывают на длительность процесса» (Б. Асафьев, 1971. С. 274).

логический элемент – иначе высказывание будет лишено смысла), и поэтому сколько-нибудь логично организованный «собственно-звук» вступит с ней в диссонанс. Л. Сабанеев высказывает в этом отношении мысль, что «появление гармонии звуков самих по себе, без отношения к специфическому звуковому материалу слов» – материалу полусумовому – вносит в этот полусумовой мир «слишком чёткие и ясные контуры музыкальных звуков», которые «совершенно заслоняют собой всё остальное, ибо чувственное впечатление от звука “музыкального” слишком ярко, я бы сказал даже – резко, и при свете его весь мир звуковых отношений речевых звуков исчезает, как картины волшебного фонаря при дневном свете» (Л. Сабанеев, 1923. С. 178). Более того, он считает, что «такие тонкие образования, как рифма, ассонансы, вообще гласностные аналоги не могут ужиться в свете чисто музыкальных соотношений. Это ночные тени. Достаточно вспомнить, что остаётся во впечатлении от рифмы, положенной на музыку. ... Только самые резкие рифмы и согласные аллитерации слышны через музыку» (там же). Последнее довольно категоричное мнение нам предстоит проверить в ходе дальнейшего исследования.

4.7 К проблеме терминологии

В работах стиховедов вслед за многозначным понятием «интонация» неизменно возникает терминологический ряд, лишь усиливающий неясность: «музыкальность», «мелодика», «мелодичность», «мелодийность», «напевность», «певучесть» и т.п., - термины, применяемые то в качестве синонимов интонации, то в каких-то индивидуальных «авторских» значениях, не разъясняемых читателю. Музыкаведческие работы о «музыкальности стиха» своим привычным оперированием подобными терминами вносят ещё большую расплывчатость (см. В. Васина-Гроссман, Т. Болеславская – о «романсовости мелодики» стихотворения и т.п.). Из-за этих терминологических разночтений возникают порой противоречивые суждения.

Прежде всего, хотелось бы категорически отвергнуть синонимичность терминов «музыкальность» и «мелодика» по отношению к стиху: очевидно, что первое – гораздо более широкое понятие. Как собственно музыка шире понятия мелодии или мелодичности (далеко не всякая музыка «мелодична»), так и музыкальность по отношению к словесному произведению несравнимо шире «мелодичности» и «напевности». Не пытаясь охватить все возможные аспекты понятия «музыкальность» по отношению к литературе (тем более, что этой проблеме посвящено немало исследований)⁸⁸, попытаемся лишь определиться в терминах в рамках проблематики данной работы.

⁸⁸ Назовем, например: Н. Мышьякова «Литература и музыка в русской культуре XIX века», глава 2.1 «Проблема “музыкальности” литературного произведения»; работы Е. Азначеевой, А. Махова, М. Алексеевой, Р. Брузгене, сборники «Слово и музыка» и др. (см. список литературы).

Музыкальность поэзии—

1) особое художественно-смысловое качество текста, состоящее в ощущении присутствия «засловесной» эмоционально-смысловой глубины, постигаемой интуитивно, и возникающее благодаря особому комплексу художественно-выразительных приемов. В этом смысле можно согласиться с предложенным Н. Мышьяковой определением «стилевая музыкальность». «Стилевая музыкальность — самая трудно анализируемая “ипостась” музыкальности, прежде всего, в силу “внезаходимости” и (одновременно) “всеявленности” художественного стиля, а в связи с этим — многокомпонентности и многоаспектности стилевой музыкальности» (Н. Мышьякова, 2002. С. 67).

2) особая организация звучащей материи стиха, действующая в тесной связи со смысловой стороной слова и многократно усиливающая его художественное воздействие.

Стремясь разграничить «музыкальность» как внимание к звуковой стороне текста и его «благозвучие, плавность, певучесть», В. Вейдле ссылается на Батюшкова, который «в своих записях 1917-го года отличает “гармонию” вообще (звуковую организованность стиха) от её особого случая: “плавности”» (В. Вейдле, 2002. С. 90). Последнее – «плавность», «напевность» - явно частный случай звуковой организации (проявляющийся в определённом подборе стиховых размеров, распределении и количестве гласных звуков и т.п.). С другой стороны, иногда слово «напевность» употребляется по отношению к способу чтения стиха, опирающемуся на выявление ритма, и тогда речь идёт об особой «стиховой монотонии», о которой говорилось выше. Так, Квятковский под «напевностью» подразумевает «следование контрольному ряду стиха» и отмечает случаи, когда «разговорная интонация, не соблюдающая контрольных очертаний магистрала», нарушает «напевную интонацию» (А. Квятковский, 2008. С. 104).

В. Вейдле предлагает и иную антиномию – «две вещи, различаемые далеко не всегда, но различать которые необходимо: общая “музыкальность”, “мелодичность” речи (или стиха), и соответствие ее звучания ее смыслу» (В. Вейдле, 2002. С. 67-68). «Верлен не обвиняясь отдавал первенство напевности, мелодичности стиха, которой он был столь исключительным мастером; тогда как Малларме не о мелодии хлопотал, а о том, чтобы слова заговорили тем вторым, от предметных значений наотрез отказавшимся языком, который достаточен и необходим для *смысловой* их музыки».

Противоречиво и само понимание **мелодики** стиха. По ставшему уже классическим определению Эйхенбаума, под мелодикой стиха им понимается «не звучность вообще и не всякая интонация стиха (который всегда звучит “мелодичнее” разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования

и т.д.» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 333)⁸⁹. По мнению ученого, мелодика стиха реализуется в его *синтаксисе*, и поэтому ее можно изучать вне каких-либо акустических экспериментов. И. Ковтунова, несколько расширяя методику Эйхенбаума, рассматривает в качестве признака «мелодической музыкальной структуры» *лексические и семантические повторы* (И. Ковтунова, 2006. С. 355).

Однако Л. Сабанеев считает, что «в сущности, все исследования “мелодики” стиха, в том числе прекрасный труд Б. Эйхенбаума, именно мелодии не касаются и коснуться не могут (ибо мелодии самые не даны никаким образом), а имеют дело, под именем “мелодики”, с формами общих интонаций, усматриваемыми из синтаксических структур стиха или же с гласностными ритмами» (цит. соч. С. 185). Из чего можно заключить, что автор понимает мелодику как тоново-интервальный рисунок речи.

Мелодика в этом значении (*звуковысотного*, или, по терминологии лингвистов, «тонального», тонового аспекта речи, в каком термин и применяется в филологии)⁹⁰ представляется мне частным проявлением интонации. В этом смысле, так же, как и в музыке, высотность – одно из выразительных средств, тогда как интонация – понятие обобщающее. Но, поскольку речи о фиксации точной звуковысотности не только в письменной, но и в устной поэтической речи идти не может, мелодика поэтической речи понимается в данной работе иначе – как синтаксическая категория, относящаяся к протяжённости и общей динамической форме интонационных построений (нарастаний, спадов). Исследуя «мелодику поэтической декламации», С. Бернштейн выделял эту проблему как «вопрос о мелодических формах – о направлении мелодических линий и об их сочетании в отношении синтаксико-семасиологической структуры текста» (С. Бернштейн, 1972. С. 472). В этом смысле система мелодических построений оказывается отражением общей динамики формы.

Интонацию в значении, предложенном Е. Невзглядовой, то есть «эмотивную» окраску поэтической речи, предлагаю для разграничения понятий обозначить как *эмоциональный тон речи*. Как пишет Л. Тимофеев: «Звук, ритм, интонация, синтаксис создают единый эмоциональный напор, взаимодействуя в создании индивидуально-эмоциональной (то есть

⁸⁹ Б. Эйхенбаум считает, что «и ритм и звуковая „инструментовка“ определяют собой стих вообще, его природу, и потому не могут служить основанием для изучения специфических отличий одного стиля от другого». Поэтому в качестве основного компонента мелодики лирики напевного типа стиха учёный выдвигает синтаксис. «Независимо от индивидуальных оттенков чтения, синтаксическое строение есть вещь совершенно объективная, а синтаксическая интонация, в тех пределах, в которых она нам нужна, общеобязательна. Интерпретация в музыке тоже субъективна, но лишь до известных пределов» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 339).

⁹⁰ Приведу, например, такие определения: «Мелодика – это звуковая кривая, возникающая из последовательности звуковых высот» (Марузо «Словарь лингвистических терминов», М., 1960. С. 152). «Это тональный контур речи – модуляций высоты основного тона» (Н. Черемисина). «Под мелодикой в соответствии с общепринятой в современной фонетике точкой зрения понимается одна из интонационных характеристик. Её акустической основой является частота основного тона гласных и звонких согласных» (Е. Сафронова, 1986. С. 201).

передающей состояние говорящего человека, характера) окраски речи» (Л. Тимофеев, 1982. С. 143).

В отношении интонации предлагаю различать:

Стиховая интонация – особая, присущая только стихотворной речи интонация «монотонии», не зависящая от синтаксического членения, возникающая вследствие дополнительного по сравнению с прозой деления на строки и возникновения асинтаксической стиховой паузы (так называемой «двойной сегментации» стиха).

Поэтическая интонация — особое авторское, *ритмо-звуковое* выражение художественного образа и смысла, запечатлённое в стихе, иначе говоря, содержание поэтического текста, выраженное на уровне его *звучащей материи* (по Эткинду, «форма как содержание») (Е. Эткинд, 2001. С. 38). В. Вейдле даже предложил выделить для изучения поэтической интонации специальный отдел филологической науки, что и было осуществлено сравнительно недавно: «Об интонациях, поэтически, в поэтической *речи*, осмысленных, должна рассуждать ... к речеведению относящаяся (а не к изучению системы языка) *фоносемантика*» (В. Вейдле, 2002. С. 179).

С точки зрения музыканта представляется, что *интонация* (как в поэзии, так и в музыке) есть совокупность действия всех средств выразительности, то есть ритма, звука, тембра, синтаксиса (в поэзии еще и неразрывно связанных с лексикой, грамматикой) и что она может не только непосредственно воплощать поэтический смысл, но быть индивидуальным, неповторимым авторским голосом и выразителем стиля⁹¹.

Благодаря объединяющей роли стиховой монотонии, **поэтическая интонация приближается к музыке тем же, чем отличается от интонации в прозе, - единством всех её отдельных ритмоинтонационных проявлений**: «В стихах отдельная выразительная интонация не может не связываться с ритмико-интонационным построением всего стиха или всего стихотворения, тогда как в прозе она более свободна и сама определяет синтаксис фразы, эту интонацию в себе несущей. В стихах, самая рассудительная или “риторическая” интонация нестихотворной речи порождает, у подлинных поэтов, интонационную музыку, интонационный звукосмысл...» (В. Вейдле, 2002. С. 181).

Н. Жинкин выводит понятие интонации из сопоставления различных коммуникативных систем: «Человеческая речь – несомненно, содержит интонацию, которая в условиях коммуникации в языке ... всё же не может приобрести форму мелодии. Тогда преобразование речевой интонации путём удаления имён [значений слов – Ю.О.] ... даёт такую

⁹¹ С. Бураго же, напротив, считает, что интонация – явление, ограниченное рамками синтагмы или предложения, и поэтому «интонация - при всей ее семантической значимости и мелодичности – не может считаться универсальной характеристикой звучания поэтической речи и ни в коей мере не подменяет собой мелодию речевого потока как целого» (цит. соч. С. 37). Вероятно, интонация здесь понимается узко, как конкретная ритмозвуковая форма, то, что мы назвали ритмоинтонацией.

коммуникативную систему, в которой речевая информация передается без имён. Это музыка. В этой системе выражено явно всё то, что неявно содержится в речи, исключено всё то, что содержится в именах как значение и выражено всё то, что в них составляет смысл. Это и есть интонация» (Н. Жинкин, 1998. С. 32). Сходно определяет роль интонации в постижении целостного смысла художественного высказывания М. Гудова: «Интонация позволяет воплотить ценностную значимость предмета для нас – “смысл”, не называя этого предмета, когда ценностное значение предмета уже явлено, а имя (мысль) ещё отсутствует. Тем самым, интонация позволяет сама в себе идеально выразить смысл в соотнесённости с вне-смысловым (чувственным, волевым или интеллектуальным) фоном, интегрировать знак (слово, имя) и значение (смысл), художественное содержание (непосредственное проживание определённой ситуации бытия) и художественную форму (способ и средства воплощения переживания)» (М. Гудова, 2004. С. 80)

В процессе размышления о музыкальности поэзии не раз возвращаешься к парадоксальному афоризму Е. Эткинда: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется» (Е. Эткинд, 1998. С. 367). Думается, что поэзия, с одной стороны, как форма речи, основанная на законах языка, а с другой, как интонационно выраженный недискретный, «засловесный» смысл, находится в этом отношении между речью и музыкой. Попытка обобщения наблюдений, высказанных в данной главе относительно речи, поэзии и музыки, представлена ниже в форме сравнительной таблицы (с. 110).

В заключение необходимо добавить: сам предмет исследования таков, что не позволяет строго научного и объективного подхода, хотя мы всячески к нему стремились. В произведении искусства, по убеждению автора, ни техническое совершенство, ни наличие той или иной «системы» не может служить критерием оценки его художественных качеств, хотя обратное явление – наличие в высокохудожественном произведении стройной формальной организации – почти закономерность (точен афоризм, сформулированный В. Вейдле: «художественное произведение всегда преднамеренно, но преднамеренность ещё не создаёт художественного произведения»). Тем более трудно, входя в «интенсивно оценочный мир поэтического слова» (Л. Гинзбург), стремиться к строго доказуемому и безоценочному подходу; в частности, в такой неуловимо тонкой области, как музыкальность стиха: ведь в конечном итоге он музыкален настолько, насколько *ты* это способен услышать, без субъективности тут не обойтись. Об этом очень хорошо говорит В. Вейдле, к словам которого автор полностью присоединяется: «Никакой **вполне** объективный анализ звукосмысла или поэзии вообще (поскольку смысл из нее не исключен) дальше сравнительно маловажных подступов к ней идти не может. Никакою мерою нельзя измерить, ни на каких весах нельзя взвесить значимость приобретаемую звуком в

связи со смысловой окраской, присущей ему (но отнюдь не всегда действенной и ощутимой) или со смыслом — дополнительным смыслом — который ему поручено бывает выразить. Так же неразумно это осмысление звуков отрицать, как и считать его всегда готовым к услугам и повсюду одинаковым» (В, Вейдле, 2002. С. 172).

Естественная речь	← Поэзия →	Музыка
<p>Слово-знак, слово-понятие</p> <p>Понятийность слова</p> <p>Однозначность смысла</p> <p>Двусторонняя направленность коммуникации</p> <p>Первична <i>логическая</i> организация речи, подчиняющая себе ритм и интонацию</p> <p>А) полнотона (контраст) в интонации, адресованность речи, ведущая роль <i>логически-смысловой</i> функции интонации, подчиненной синтаксису и грамматике</p> <p>Б) осмысление <i>понятийного</i> значения слова («прозрачность» знака).</p> <p>В) ведущая роль речевого ритма и синтаксиса</p> <p>Возможность изменения словесного состава и структуры высказывания без потери смысла (перифразирование)</p> <p>Одномерность, <i>линейная</i> направленность высказывания</p>	<p>Слово-звук, организованное ритмом (интонация), слово-метафора, слово-символ</p> <p>Индивидуализация значения слова (широкий семантический ореол)</p> <p>Многозначность смысла, метафоричность слова</p> <p>Однонаправленная коммуникация, автокоммуникация</p> <p>Первична <i>многоуровневая ритмическая</i> организация речи, в частности, ритмическое и интонационное деление на стиховые строки («синтаксис повторений», по Н. Жинкину), вследствие чего возникает:</p> <p>А) монотония, «интонация неадресованности», благодаря чему привносится <i>эмотивное</i> интонационное наполнение слова, не передаваемое вербально</p> <p>Б) осмысление звуковой выразительности речи, слово как <i>ритмоинтонация</i>, уподобление слова музыкальному мотиву (стремление к «непрозрачности» знака и к преодолению его знаковости)</p> <p>В) особый, деформированный синтаксис и грамматика, система поэтических тропов; вторичность речевого ритма и синтаксиса</p> <p>Невозможность изменения словесного состава и структуры текста без ущерба для смысла</p> <p>Композиционный «принцип возвращения» («версификация»), многомерность горизонтальных и вертикальных связей в тексте</p>	<p>Звуки <i>точной</i> высоты, организованные <i>ритмом</i> (музыкальная интонация)</p> <p>Беспонятийность звука</p> <p>Индивидуальность смысла</p> <p>Априорная <i>невербализуемость</i> смысла</p> <p>Однонаправленная коммуникация</p> <p>Многоуровневая <i>музыкально-ритмическая</i> организация, в частности, метрическая прогрессия, период как подобие ритмической организации поэтической строфы</p> <p>А) чисто <i>интонационно</i> выраженный смысл (<i>невербальный</i> и <i>невербализуемый</i>)</p> <p>Б) наименьшая ритмоинтонационная смысловая единица – <i>мотив</i> – обладающая, как и слово, одним акцентом; мотив=такту (аналогия в поэзии – ритм и метр); отсутствие знаков(абсолютная «непрозрачность» так наз. «субзнаков», по М. Бонфельду)</p> <p>В) особый музыкальный синтаксис (опирающийся на метрическую структуру периода)</p> <p>Невозможность изменения состава и структуры текста без ущерба для смысла</p> <p>Композиционный «принцип возвращения» (<i>«версификация»</i>), многомерность горизонтальных и вертикальных связей в тексте</p>

Глава II.

«...О главном, о музыке Блока...»⁹²

Музыкальное в поэзии Александра Блока

Мира восторг беспредельный

Сердцу невучему дан...

Александр Блок

Равенство дара души и глагола – вот поэт. ...

Где суть? Где форма? Тожество.

Неделимость сути и формы – вот поэт.

Марина Цветаева

1. Музыка — инобытие поэзии Блока. К постановке проблемы

Александр Блок – поэт, в творчестве которого музыкальность и шире – музыка – становится во всех отношениях определяющим, сущностным качеством. По словам К.И. Чуковского, «он всегда не только ушами, но и всей кожей, всем существом ощущал окружающую его “музыку мира”» (К. Чуковский, 2010. С. 47). «Гениальным музыкантом-поэтом» назвал Блока Б. Асафьев: «Я не знаю высшего музыкального наслаждения вне самой музыки, чем слушание стихов Блока» (Б. Асафьев, 1972. С. 14).

Даже на фоне музыкалистской эстетики символизма, требовавшей от литературы «музыки, прежде всего!» (П. Верлен) и породившей множество синтетических музыкально-словесных явлений, творчество А. Блока выделяется музыкальностью как абсолютно органическим свойством, присущим как блоковскому поэтическому миру в целом, так и каждой его стихотворной строке. При этом, в отличие от многих других его «коллег по цеху», Блок никогда не стремился к стихотворным экспериментам, к поискам собственно новизны звучаний. Понимая труд поэта как высокое служение, как долг перед родиной, перед историей («я художник, значит – свидетель»), Блок в творчестве был предельно «верен правде», он писал только о том, о чем «нельзя не написать», о том, что пережито, что написано кровью сердца («Но вещей правдою звучат / Уста, запекшиеся кровью»). Он говорил: «Настоящие стихи идут только от того, что действительно было, прошло через сознание, сердце, печень, если хотите. И вообще надо писать только те стихи, которых нельзя не написать. Да и, конечно, возможно меньше говорить о них» (цит. по: Вс. Рождественский, 1990. С. 226). «Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он сжег себя дотла ... только оно может

⁹² Цитата из книги К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт». М.: Русский путь, 2010. С.132.

стать великим» (V. С. 278). Всё его творчество является подтверждением искренности этих слов⁹³.

В сложном водовороте духовных, культурных, социальных событий начала XX века представителям эпохи казалось, что «современную душу и её "хождения по мукам" воплощения» наиболее адекватно могут отразить лишь «музыка и искусство лирической поэзии. Да иначе и не может быть. Эта душа современности, стоящая "на грани двух миров", на творческом перевале, на мировом сквозняке, ещё недостаточно пластична, чтобы найти себя в скульптурном или живописном образе, ещё слишком хаотична и темна, чтобы возвыситься до ясности трагических высот или же четкой уравновешенности архитектурного ансамбля. И удел её, и плен её - дух музыки и лирическая одержимость. ... Александр Блок более всех других поэтов нашего времени был подвластен и этому духу, и этой одержимости». (П. Медведев, 1923. С. 124).

Действительно, Блок с особенной силой выразил стремление эпохи к «музыкальному» самовыражению и самоосмыслению (по выражению Ахматовой, «Блок - трагический тенор эпохи»). «Все проявления этой эпохи имели для него один музыкальный смысл, создавали единый музыкальный напор. Вслушиваться в эту музыку эпох он умел, как никто» (К. Чуковский, 1963. С. 483). Неслучайно его имя уже для современников стало синонимом Поэта (ему посвящено 380 стихотворений 180 современными ему авторами, такого количества посвящений не удостоивался ни один русский поэт до Блока)⁹⁴. «Блоку — верьте. Это настоящий — волею божией поэт и человек бесстрашной искренности» (М. Горький).

Пройдя в творчестве огромный путь от таинственных «песен» мистического культа Прекрасной Дамы до «музыкального вихря» страшной социальной катастрофы – революции в поэме «Двенадцать», Блок всегда постигал мир как звучание, любое явление оценивал как «музыкальное» или «немузыкальное» и, с тревогой предчувствуя «холод и мрак грядущих дней», призывал человечество быть верным «духу музыки». «Поток, ушедший в землю, протекавший в глубине и тьме, — вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка. Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но если мы их *действительно любили*... мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они

⁹³ Вс. Рождественский описывает, как на одном из поэтических вечеров Блок в завершение прочёл одно из самых трагических своих стихотворений-пророчеств «Голос из хора»: «Лицо его, до сих пор спокойное, исказилось мучительной складкой у рта, голос зазвенел глухо, как бы надтреснуто. Он весь чуть подался вперед в своем кресле, на глаза его упали, наполовину их закрывая, тяжелые веки. Заключительные строчки он произнес почти шепотом, с мучительным напряжением, словно пересиливая себя. И всех нас охватило какое-то подавленное чувство. Никому не хотелось читать дальше. Но Блок первый улыбнулся и сказал обычным своим голосом: — Очень неприятные стихи. Я не знаю, зачем я их написал. **Лучше бы было этим словам оставаться несказанными. Но я должен был их сказать.** Трудное надо преодолеть. А за ним будет ясный день» (Вс. Рождественский, 1990. С. 226-227; выделено мной – Ю.О.)

⁹⁴ Многие из стихов-посвящений Блоку приведены в статье Ю.М. Гельперина «Блок в поэзии современников» // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.3. М., 1982. С. 540-598.

вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же... Дело художника, *обязанность* художника — видеть *то*, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит „разорванный ветром воздух“» (VI. С. 453).

Литературоведы признают Блока великим реформатором стиха. Но всё его поэтическое новаторство было не целью, а лишь следствием правдивого воплощения в слове, звуке, ритме «музыки мира», мучительных поисков гармонии в хаосе жизни. Как объясняет сам поэт: «Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века) ... есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи» (VI. С. 112)⁹⁵.

Таким образом, для Блока музыкальность стиха является не только неотъемлемым фактором его смысла, но, можно сказать, его глубинным «режиссером»; она не обнаруживается на поверхности, она с первого взгляда может быть «не видна», поскольку абсолютно естественна, если можно так выразиться, «рожденна, не сотворенна». Это отмечает А. Белый: «Александр Блок – наиболее певучий поэт, осуществляющий музыку своих ритмов и красок, словесной инструментовки непредвзято, произвольно: аллитерации и ассонансы других модернистов все еще сидят на внутренней пульсации как-то внешне; и – отстают, как броня; расположение, сочетание блоковских слов произвольно сливаются с внутренним ритмом поэзии; чисто блоковские повторения слов, игра повторений – выражение ритма Музы, ищущего в повторениях все того же во многом единства многообразия» (А. Белый, 1997. С. 441).

Поэтому *музыкальность*, о которой так или иначе говорится практически в каждом исследовании творчества Блока, представляет особый интерес и особую *художественную ценность*: в стихах поэта «бесстрашной искренности» музыкальность является воплощённым в слове *звукосмыслом*, и без постижения этого звукосмысла проникновение в его поэзию невозможно.

Тема «Блок и музыка» в ее разнообразных ракурсах так или иначе обозначена во всех исследованиях творчества поэта, как со стороны филологов, стиховедов, так и музыковедов. Естественно, что музыкальные свойства поэтической речи Блока привлекают в первую очередь музыковедов, они рассматриваются, в частности, в работах Б. Асафьева, Т. Болеславской, в статьях сборника «Блок и музыка» 1972 г. и одноименного нотографического справочника

⁹⁵ Говоря о Катулле, Блок иносказательно говорит о себе: «...личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритм и размеры, так же как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим: чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он "свое" и "не свое"; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (цит. по: Б. Эйхенбаум, 1987. С. 359).

1980 г. В музыковедческих исследованиях вокальных, хоровых произведений на стихи Блока также иногда затрагиваются «музыкальные» особенности стиховой организации. Филологи большей частью занимаются изучением «музыки» как эстетической концепции творчества Блока (Д. Магомедова), а также музыкальными образами его поэзии (А. Шульдишова) или поиском аналогий музыкальным формам в развитии поэтических мотивов (Е. Эткинд). Из работы в работу с заклинательной периодичностью повторяются выражения «мелодия стиха», «мелодичность», «мелодическое движение», «напевность», «певучесть», «музыкальность ритма» и проч. – однако, эти красивые характеристики чаще всего никак не проявляются и не расшифровываются, так что остаются по сути лишь эмоциональными метафорами. Традиционны рассмотрения музыкальности стиха как наличие звуковых повторов (ассонансов, аллитераций), синтаксических параллелизмов. Но, во-первых, хотя эти качества и очень существенны, они не являются имманентными свойствами собственно блоковского стиха, а вообще присущи лирической поэзии, а во-вторых, вне системы выхваченные элементы звуко-ритмических повторов не раскрывают музыкальности как целостного, смыслового качества поэтического текста.

Очевидно, музыкальность по отношению к поэзии Блока – многослойная категория, целый спектр взаимосвязанных явлений, ни разу еще не исследовавшийся всесторонне. Причины этого видятся именно в особой широте проблемы, простирающейся на несколько научных отраслей – философии, эстетики, культурологии, литературоведения, стиховедения, музыковедения. Осознавая необходимость такого комплексного подхода, Г. Свиридов отмечает его сложность: «тема [“Блок и музыка”] увлекательна, огромна и требует большого специального исследования. Не представляю, правда, кто бы мог его сделать, ибо для этого надо быть, несомненно, музыкантом, т. е. музыкантом-профессионалом, и в то же время знать и любить *Слово*, знать и любить Поэзию, знать историю, знать и любить Россию, быть причастным к ее духовной жизни, достигшей исключительной высоты в годы, когда творил этот великий поэт» (Г. Свиридов, 2002. С. 137).

Не претендуя ни в коей мере на столь глобальный охват проблемы, каждый аспект которой требует глубокого изучения, обозначим лишь комплекс проявлений музыкальности в поэзии Блока, поскольку важной представляется их *взаимосвязь*, их взаимообусловленность и возможность в конечном счете ощутить, как за различными проявлениями музыкальности возникает новое целостное и уникальное художественное явление – *Музыка как инобытие поэзии* Блока.

Некоторые аспекты музыкальности поэзии Блока являются оригинальными, присущими только его творчеству, другие же вливаются в круг явлений, составляющих музыкальность поэзии вообще (последние теоретически рассмотрены в главе первой настоящей работы –

«Понятие музыкальности поэзии») – это особенности *звука, слова, ритма и интонации*, приближающие поэтическое произведение к музыке. Они включены в данный обзор и будут проиллюстрированы на примере поэзии Блока.

2. Музыкальность как основа художественного мировоззрения А. Блока.

Музыкальные истоки лирической поэзии: алогическое, звуко-ритмическое становление художественного смысла

«Музыка» для Блока – основополагающая мировоззренческая категория-символ, на которой базируется художественно-философская концепция творчества поэта. В его литературном наследии слово «музыка» встречается очень часто и порой в самых неожиданных (неясных для стороннего читателя) контекстах. «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира... Слушать музыку можно только закрывая глаза и лицо, ... то есть устроив ночное безмолвие и мрак - условия "предмирные"... Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке. Музыка - предшествует всему, что обуславливает. Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив - и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой» (Блок, 2000. С. 55). «Ничего нет нужнее музыки на свете», – афоризмов такого рода у Блока много⁹⁶.

По Блоку, «музыка» – это первичная духовная субстанция, первооснова бытия, а также всё иррациональное, таинственное, что есть в человеке и что роднит его с Первоначальным. В этом смысле «музыка» равнозначна для него понятию «стихия»: это «ветер, носившийся по нашей равнине, музыкальные звуки нашей жестокой природы», «народная душа, вспоившая великих русских художников»⁹⁷. Он полагал, что искусство рождается из «вечного взаимодействия двух музык – музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души» (VIII. С. 364). В кризисные периоды истории носителями «духа музыки» становятся народные, «варварские» массы в противоположность изменившейся «духу музыки» «цивилизации»; поэтому революция – тоже музыкальна, ведь она «сродни природе», «как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное» («человек становится ближе к стихии; и потому – человек становится музыкальнее»). Блок подчеркивает цельность, единство этого «музыкального напора», в котором тонут все частности. Понимая, что революционный «циклон» неминуемо уничтожит интеллигенцию, культурные ценности, то есть и жизнь самого Блока («а у меня библиотеку сожгли...»), он всё равно принимает его, ибо

⁹⁶ Эволюцию блоковского представления о «духе музыки» можно проследить в письмах к А. Белому (1903 г.), в цикле статей 1908-1910 гг. и статьях, дневниках и записных книжках 1918-1921 гг.

⁹⁷ В формировании блоковского понятия «музыки» существенно влияние образов Гоголя – «тройка», «свист ветра», «звон и свист бубенцов», «визг скрипок» из гоголевских произведений складывается для Блока в музыкальную лирическую тему России («Россия для меня – лирическая величина»). См. об этом: Минц З.М. Блок и Гоголь // Минц З.Г. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С.22-85.

«гул» этого потока «всегда - о великом» (*За мученья, за гибель – я знаю – / Все равно: принимаю тебя!*).

Таким образом, «музыкальность» для Блока есть проявление стихийного, непосредственно эмоционального («дионисийского») начала и в жизни, и в искусстве. Однако прикоснуться напрямую к тёмным стихиям мироздания, постичь «бьющееся стремление Мировой Воли» (Лосев) человеку не дано, и только Художник призван стать неким проводником: приобщившись к «безначальному хаосу», проникнуться его «музыкой» и облечь её затем в «*аполлонические*» ясные формы – формы искусства, доступные людям. «Испытание сердец гармонией» - вот призвание Поэта (нельзя не вспомнить пушкинское: «глаголом жечь сердца людей»).

В статье «О назначении поэта» (кстати, посвященной Пушкину) Блок поясняет, что стихотворец «пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии, поэт. Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос – родной хаосу, как упругие волны моря – родные грудам океанских валов. Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына. Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос – устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония» (VI. С. 161).

Поэтому «музыка» в понимании Блока – это не хаос, он уже преодолён титаническими усилиями Поэта; это именно гармония, «космос», то есть организованная, преображённая духовная материя: похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир. Такой преображающей силой выступает *ритм*, роль которого поэт уподобляет гераклитовскому «Огню-Логосу». «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм...» (VII. С. 360). «Поэт – это носитель ритма» (VII. С. 404). Для Блока музыкальность есть постижение мира как глубинной связи внешне разрозненных явлений, то есть ощущение мирового ритма: музыкальны исторические события, которые складывались для поэта в «единый музыкальный напор», музыкальна природа, музыкален писатель, обладающий собственным «ритмом», музыкальна культура как сфера высших достижений человеческого духа в познании мирового устройства.

Величественное описание Блоком творческого процесса (данное вообще, но, естественно, почерпнутое из своего личного опыта) лишь усиливает ощущение его непостижимого таинства: «На бездонных глубинах духа ... катятся звуковые волны, подобные

волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир. ...

Первое дело, которого требует от поэта его служение, ... — открыть глубину... приобщиться к безначальной стихии, катящей звуковые волны... Вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. ... [Нужно] в одиночестве собрать все силы и приобщиться к "родимому хаосу", к безначальной стихии, катящей звуковые волны. Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу.

Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это - область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к "родимому хаосу"... Чем больше поднято покровов, чем напряжённее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука—тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух... Третье дело — принятые в душу и приведённые в гармонию звуки надлежит ввести в мир» (VI. С. 163-164, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Это великое служение художника Блок уподобляет схождению в ад. «Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: "Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь"» (V. С. 433). И Блок отдавал себя творческому служению без остатка, понимая, что ему «назначен тёмный жребий». «Он без пощады жёг себя на огне страстей и тоски» (А.Н. Толстой // «Судьба Блока», 2009. С. 176). В стихах, затрагивающих тему судьбы художника-посредника между «мирами иными» и земной жизнью, нередко возникают мотивы «огня», «костра», «сгорания», «обожженного лица»⁹⁸. Стихия (природы, любви, творчества) для Блока всегда музыкальна, поэтому огонь и музыка в его стихах нередко сливаются.

Не таюсь я перед вами, Посмотрите на меня: Я стою среди пожарниц, <i>Обожженный языками Преисподнего огня...</i>	Не будь и ты со мною строгой, И маской не дразни меня, И в тёмной памяти не трогай <i>Иного, страшного огня.</i>	И, вглядываясь в свой ночной кошмар, <i>Строй находить в нестройном вихре чувства,</i> Чтобы по бледным заревам искусства <i>Узнали жизни гибельный пожар!</i>
---	---	---

И музыка преобразила И обожгла твое лицо.	Всё мне, <i>невучее</i> , тяжело и трудно, <i>Песни твои, и снега, и костры...</i>	Я безумец! Мне в сердце вонзили <i>Красноватый уголь пророка!</i>
--	---	--

И в то же время, Блок – поэт, «влюблённый в мир», глубоко убеждён, что сущность бытия – *Прекрасное*, а искусство – глубинный аналог мироздания, оно – самый точный отзвук мировой «музыки», потому что раскрывает «мир...сущностей» (V. С. 474), и самый совершенный способ познания мира (для чего «иных средств, кроме искусства, мы пока не

⁹⁸ Символизация стихии искусства в образе огня, «подземного пламени», которое сжигает изнутри «служителя муз», у Блока обнаруживает связь с «Божественной комедией» Данте (известно, что он очень внимательно изучал не только сам текст Данте, но и комментарии к нему Карлейля). Подробнее об этом см.: А. Асоян, 1990.

имеем» (V. С. 424)). «Форма искусства есть образующий дух, творческий порядок» (Блок, 2000. С. 60).

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить всё, что видишь ты.

Твой взгляд - да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты -
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, - поймешь, где тьма.

Художник, идя «по бессчетным кругам ада» жизни, должен «помнить» (в платоновском смысле «анамнесиса», то есть памяти земной души об её идеальной сущности) о Прекрасном как смысле мироздания, и он может привести других к «обетованной весне» (V. С. 433, 420). Блок: «...Все дни и все ночи налетает глухой ветер из тех миров, доносит обрывки шепотов и слов на незнакомом языке; мы же так и не слышим главного. Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз, и смысл их приблизительно однозначен: и на горе Синае, и в светлице Пречистой Девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: "Ищи Обетованную Землю". Кто расслышал - не может ослушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте Распятого Сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет - потому что "скучные песни земли" уже не могут заменить "звуков небес"» (V. С. 423, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Итак, блоковская категория «музыки» предстает как диалектическое единство *дионисийского* и *аполлонического* начал: «музыки»-Безначального, то есть стихии, хаоса, «бездонных глубин духа», принятой в душу и облеченной силой творческого дара Художника в стройные ясные формы «музыки»-гармонии, космоса, искусства. Блоковская «музыка» стала для поэта необходимым созидательным началом, мощным противовесом мировой мгле и хаосу - объясняет О. Мандельштам: «Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: "любовь, которая движет солнцем и остальными светилами". Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок» (О. Мандельштам, 2004. С. 415).

Блок не был ученым-философом, и, хотя его мировоззрение возросло на богатой почве мировой культуры (не только литературы, но и искусства в целом, а также философии и эстетики), всё же он постиг музыкальную сущность своего искусства прежде всего *эмпирически*, через поэтическое творчество⁹⁹. И, наверное, можно было бы расценивать его

⁹⁹ Безусловно, концепция музыкальной сущности мира не является оригинально блоковской, она возникла под влиянием античной философии и мифологии, эстетики немецкого и русского романтизма (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Вагнер; Гоголь, Одоевский), восточной философии (Хазрат Инайят Хан), французского и русского

«музыкальное мировоззрение» как грандиозную метафору, если бы оно не находило, с одной стороны, теоретических обоснований в удивительно сходных положениях философских и эстетических трудов о музыке, а с другой стороны, не оказывалось бы одним из многочисленных свидетельств поэтов и композиторов о музыкальной сущности творческого процесса. Помещенная в этот контекст, блоковская концепция «рождения поэзии из духа музыки» приобретает неожиданную объективность и философскую убедительность. А главное, её подлинная значимость, «правдивость» выявляется собственно творчеством Блока, которое предстаёт высочайшей практической реализацией «видения мира в духе музыки».

Анализ всех историко-культурных связей и эволюции блоковского «музыкального» мировоззрения не входит в задачи данной работы (хотя, безусловно, заслуживает отдельного исследования)¹⁰⁰. Для нас важно уяснить его эстетический смысл постольку, поскольку он позволит увидеть проявления общего в частном: формы воплощения «духа музыки» в музыкальности конкретного стихотворения, подобно тому, как отдельные ледяные вершины над водой связывает единое подводное основание айсберга. Поэтому обратимся к некоторым источникам именно для разъяснения основ музыкальной концепции художественного творчества, которую исповедовал Блок.

Раскрывая в работе **«Рождение трагедии из духа музыки»** диалектическую сущность древнегреческой трагедии как борьбу и единство аполлонического («пластических образов») и дионисийского («непластического искусства музыки»), **Ф. Ницше** трактует эти две силы как «прорывающиеся из самой природы»: аполлоническое начало – из *сновидения* («совершенство и радость иллюзии», «мера»)¹⁰¹, дионисийское – из *опьянения* («вся чрезмерность природы в

символизма (Верлен, Малларме; Белый, Вяч. Иванов, Эллис). Однако, как справедливо отмечает Д. Магомедова: «влияние чужих теорий возможно лишь в том случае, когда в мироощущении данного художника сложились определенные предпосылки для восприятия этих теорий в свете собственного духовного опыта» (Д. Магомедова, 1975. С. 13). Оттолкнувшись от созвучных ему эстетических тенденций, Блок не только создал совершенно самостоятельную музыкалистскую картину мира, но и реализовал, воплотил ее в своем творчестве.

¹⁰⁰ Концепцию «музыки» в мировоззрении Блока рассматривают, в частности, исследователи Д.Е. Максимов (1964), Д.М. Магомедова (специальное исследование этой темы, 1975), З.Г. Минц (2000. С. 504-506, 1999. С. 352-355), А. Ханзен-Лёве (2003. С. 93-99), Н. Кожевникова (1986. С. 59-60). Роль музыки в культурфилософии символистов освещает работа З. Жукоцкой (2003), онтологическим основаниям музыки как культуры посвящена специальная монография В. Апрелевой (2003). Однако, несомненно, проблема выходит за рамки как философского и культурологического, так и филологического подходов, требует широкого, системного, комплексного исследования, с привлечением стиховедческого и музыковедческого анализа поэтических текстов Блока.

¹⁰¹ «Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему “блещущий”, божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной ... Чтобы иллюзия не обманула нас, переступив порог и превратившись в действительность, в ней всегда должно присутствовать «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога—творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть “солнечно”; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почитает на нем» (Ф. Ницше, 1990. С. 60-61). Интересно, что Блок часто называет состояния и эмоциональные «сюжеты» своих стихов «снами» («О, Кармен! Мне печально и дивно, / Что приснился мне сон о тебе!»; «То, что хочу рассказать вам, / То, что случилось во сне»).

радости, страдании и познании»). При этом именно дионисийское – *музыкальное* – начало, по Ницше, олицетворяет стихию *Первоединого*. Главный элемент дионисийской музыки, как и музыки вообще – «потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии» (Ф. Ницше, 1990. С. 65).

Художник является «только подражателем» этих «художественных сил самой природы», он может быть «либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, ... одновременно художником и опьянения, и сна» (там же, с. 63). Последний – есть *лирик*: «он в начале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку ...; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в символическом сновидении под аполлоническим воздействием сна. Преподобное, лишенное образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления...» (там же, с. 73). Таким образом, Ницше говорит о приобщении художника к стихийным «глубинам бытия» и первичном музыкальном способе их постижения. Он указывает также на закономерную тождественность в античной культуре *лирика* и *музыканта*. Как видим, эстетическая картина творческого процесса, данная Ницше, весьма созвучна приведенному выше блоковскому эмпирическому его описанию (см. с.116-117 наст. работы).

В свою очередь, **А.Ф. Лосев** рассматривает два типа мироощущения, сходных по сути с ницшеанской диалектической парой аполлоническое-дионисийское, называя их условно «оптимизм» и «пессимизм» (в статье «Два мироощущения»...). Если мир первого типа есть «акосмическая зеркальность» и «устойчивые формы», то мир второго типа проявляется в «темных и алогических прорывах в мировую мглу», это «мир слепых и аморфных ликов, мир бесформенного, мятущегося множества» (А. Лосев, 1995. С. 626, 631). Эта «дионисийская бездна мироздания, эта Мировая трагедия, это бушующее и мучительное наслаждение бытием, сливающие... с первобытно-единым» (цит. изд. С. 633), — и есть музыкальная стихия. В своей феноменологии музыки («Музыка как предмет логики») Лосев определяет чистое музыкальное бытие как до-логическое, иррациональное, «бесформенное, страстно-алчущее и вздыхающее качество абсолютной музыки» (там же, с. 643), оно «прямо неопишимо и несказанно, как... всё непосредственное», его можно выявить только «в самом переживании» (С. 638-639). Обозначая эти два мироощущения в искусстве как «*музыкальное* (то есть чисто музыкальное) и *образное*» (там же, с. 304), ученый доказывает, что именно музыкальное мироощущение ближе всего психической процессуальности, поскольку «в психике нет предметов и есть только процессы. ... Это даже не цепь и не ряд, а именно *поток*. То же и в музыке»: музыка «есть сама

творческая текучесть сознания, сам динамизм внутренних состояний», и в этом смысле поэтическая лирика «есть гораздо больше музыка, чем поэзия» (там же, с. 303-304)

Однако собственно *музыка-искусство* есть обличение этого предельно бесформенного и хаотичного (эйдос) в воспринимаемую Форму (логос): «вечное Стремление и Воля, вечный Огонь и Тьма, Восторг и Скорбь, закованные в Форму и обручённые с её оформляющим синтетизмом... И когда бьющееся Стремление Мировой Воли встретило Форму, в которой оно затрепетало, – началась музыка как произведение искусства» (там же, с. 643). Подчеркивая смысловое значение формы в художественном произведении, Лосев поясняет, что «искусство есть прежде всего познание, а в познании является главным прежде всего степень его оформления» (там же, с. 302). Последнее представляется очень важным в свете нашей темы, поскольку всякое «оформление» в стихотворении Блока есть запечатление изначального «музыкального» звуко-эмоционального потока, по Лосеву – «алогического становления».

Лосев считает, при этом, что высшую степень преодоления тёмной и мятущейся стихии духа в музыке являет собой прекрасная *мелодия* (например, мелодизм «Травиаты»), где «тёмная алогичность обручается со светлой оформленностью, и вы слышите глубину предмета, но глубину свежую и умиротворенную» (там же, с. 628). Простота и даже *наивность* её есть результат совершенства и глубокой мудрости («ведь начало и конец мудрости одинаково: наивность»). Шопенгауэр, выстраивая аналогию иерархии природы (от неживой материи к живой и человеку) и пластов музыкальной фактуры (от баса до верхнего голоса), именно в мелодии узнаёт «высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека» (А. Шопенгауэр, 1998. С. 470).

Ницше тоже приходит к пониманию мелодии (народной песни) как «первого и общего», «музыкального зеркала мира», и утверждает, что «наивное» в искусстве есть «высшее действие аполлонической культуры» (цит. соч. С. 156). Он также говорит о необходимости тем большей силы аполлонического, «солнечного» дара художника и его мастерства, чем глубже его проникновение в «ужасающую глубину миропонимания» (там же, с. 68). «Это дионисическое подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении» (там же, с. 156).

Эту мысль иначе можно выразить как необходимость высшего мастерства художника для того, чтобы найти наиболее адекватную форму выражения особого смысла, изначально имеющего алогическую природу. Это отмечают и поэты, и композиторы. «Для поэта – хоть и поэзия, как и любое другое искусство, есть выход из сумбура – остаток его даже и не зло: известная расплывчатость мысли, трепетность ее, неметалличность ему положительно

необходимы. Сама точность его речи состоит в точности схватывания этой – всё-таки – неточности. ... Он [поэт] музыкой речи спасает музыку смысла. Он со звуком не расстаётся. Он из сумбура выносит, в свой космос уносит звуко-смысл» (В. Вейдле, 2002. С. 80). «Во всяком поэтическом произведении должен сквозить хаос сквозь ровную дымку согласованности» (Новалис). «Ясность и точность в поэзии не одно и то же. Поэзии нужна точность, а не ясность. Поэзия имеет дело с подтекстом, с аллегориями, с намеками, с интонационным строем фразы. Сложность чувства не всегда можно выразить ясно. Язык слишком беден для этого. Кроме того, язык природы не всегда можно ясно перевести на человеческий язык» (В. Шаламов, 1998. С. 296).

Как мы видели, и Блок указывает в качестве «второго требования Аполлона», что «принятый в душу» Поэтом «чужеродный внешнему миру звук» требует воплощения в совершенной и ясной форме, и «чем напряжённее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней». Мирощущение Блока, по Лосеву, конечно, относится к «музыкальному типу», его проникновение в тёмную стихию Первозданного, в «мировую мглу» – или в глубинные слои человеческой души – было очень глубоким, и именно поэтому форма его произведений так музыкальна, совершенна и значима в звуковом и ритмическом отношениях, и так нуждается в соблюдении условий своего существования (чтобы быть осязаемой, активной для восприятия)¹⁰². Думается, что музыкальность стиха Блока есть результат своего рода преодоления звукового хаоса, предельное его выражение в «ясной форме» (подобной мелодии в музыке), сохраняющей, при этом, все свойства породившей эту форму стихии – текучесть, смысловую непрерывность, несказанность. «Если бы уметь помолиться о форме» — восклицает Блок (VII. С. 77).

Из сказанного можно сделать следующие **выводы**: во-первых, все особенности формы (в широком смысле, то есть воплощения) являются абсолютно значимыми, смысловыми проявлениями художественного текста. Во-вторых, совершенство формы служит как бы противовесом и необходимой «защитой», подобно толстому стеклу иллюминатора, от тёмных «космических излучений» музыкальной стихии мироздания.

Подобные мысли встречаются и в высказываниях композиторов; в частности, Борис Чайковский говорит (кстати, ссылаясь на А. Блока): «В “мировой гармонии” как бы заложены совершенные художественные образы, которые до поры до времени никому не известны, но

¹⁰² Гумилев о Блоке: «Это огромный талант. Возможно, что это лучший поэт нашего века. ... Ни у кого со времен Лермонтова “звуки небес” не звучали так явственно. Его стихи иногда действительно становятся “музыкой сфер”. Они так переполнены “звуками небес”, будто не он владеет “музыкой сфер”, а она им» (цит. по: И. Одоевцева, 2010. С. 224). «По своей медиумичности он стоял среди символистов, быть может, на первом месте. У него был тончайший слух – он умел улавливать отдалённый звук того, чему предстоит свершиться...» (В. Ходасевич, том 2, 1996. С. 216-217).

они будут открыты силой таланта и станут достоянием всех». (Б. Чайковский, 1983. С. 74). Так полагает и Валентин Сильвестров. Он высказывает очень схожее с Блоком видение роли художника-«переводчика небесной музыки», делающего ее слышимой и постижимой для человечества, а также подчеркивает значение *мелодии* как наивысшего воплощения Недоступного в quasi-простой и даже банальной форме, то есть в форме своего рода *иносказания*: «”звёздная музыка” – это не просто в скрябинском или в штокгаузенском смысле — я предполагаю несколько новый поворот — на Небе Музыки, полной гамм, структур, “романтизмов”, “барокко”, “тональности”, “атональности” — восходят “созвездия” — “Мелодии” — где всё это преобразуется в эти “Мелодии”, казалось, всем доступные, но чудесные и недоступные, как недоступны в своей банальности мелодические откровения Шуберта, Чайковского, Шопена, Россини и Верди и много другого, Моцарт, например (с этой точки слуха). Вот эти “Мелодии” и есть звёздная музыка Музыкального Неба – то есть “Орион” или “Большая Медведица” — есть какая-либо мелодия Шопена или Чайковского. Эта “Мелодия” как бы очеловечивает космическое, чуждое, опасное пространство Музыки – это как бы взгляд из окна самолёта на прекрасные облачные ландшафты, на невообразимую синеву — но это всё смертельно для незащищенного “окном” человека – ему нужно иносказание — притчи Христа, Музыка, Поэзия» (В. Сильвестров, 2004. С. 218).

Блоковская музыкальная поэзия – это тоже *иносказание*, иносказание неизъяснимой *музыки*, звучавшей в его душе. Поскольку, по Лосеву, музыка есть до-эйдетическое состояние, она «ближе всего к перво-художеству и она воплощает не образы становления, а само становление», а поэзия «закрепляет это становление в отдельных пунктах и тем создаёт эйдетические образы» (А. Лосев, 1995. С. 257) – то чем сильнее выражено в поэзии музыкальное начало, актуализирующее непрерывное становление, тем менее дискретна ее образная сфера. Ибо в романтической художественной форме, говорит Гегель, дух имеет реальность только в себе самом, а не во внешнем. Из этого вытекает обоснование одного из важнейших принципов лирики, роднящих ее с музыкой – *принципа эмоционально-смыслового единства*, поскольку «суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта...» (Гегель, 1958. С. 294).

При этом необходимо отметить мнимость субъективизма лирика, «постоянно твердящего *Я* и пропевающего перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний» (Ф. Ницше. С. 72). По Ницше, когда художник, слившись с первоначальной стихией бытия, ощутил свое «единство с сердцем мира», он уже «свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии». «*Я* лирика звучит, таким образом, из бездн бытия. Его субъективность... – одно воображение» (там же, с.73-75). Все образы лирика, говорит Ницше,

«не что иное, чем *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*. Но это *Я* ..., сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» (там же). Таким образом, лирическая поэзия, по формулировке Ницше, есть «подражательное излучение музыки в образах и понятиях» (там же, с. 78).

По Блоку также, лирический поэт – центр мира: *«Так я хочу*. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим, — он перестанет быть лириком.... Лирика есть *я*, макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия»¹⁰³. Созвучное понимание лирического мирозерцания выражает композитор В. Сильвестров: «Музыка может стать голосом мира, пением мира о самом себе. Это и есть признак лирического сознания» (В. Сильвестров, 2004. С. 90).

Из сказанного следуют два важных для темы нашего исследования **вывода**:

1) поэтические образы Блока есть лишь фантомы (и думается, в гораздо большей степени даже по сравнению с другими лирическими поэтами), это как бы «сгустки» музыкально-эмоционального состояния, воплощённые движения души самого поэта, и поэтому они не могут быть «материализованы» как конкретные образы ни в прочтении, в музыкальной интерпретации стихотворения.

2) лирическое «я» как центр поэтического мира подразумевает глубинное *единство* всех явлений этого мира, осуществляемое на всех уровнях организации стиха. *Текучесть* и изменчивость поэтических образов, выражающих, по словам Ницше, «музыку в аполлонических символах», диалектически сочетается с *неподвижностью* созерцания-пребывания лирика в созданном им мире. «Сам он [лирик] покоится в неподвижности морской тиши аполлонического созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве всё то, что он созерцает через медиум музыки ... Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым неомраченным оком солнца» (Ф. Ницше. С. 78, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Это единство текучести и созерцания-пребывания в себе (по Лосеву, «подвижной покой») выражается и в музыке, и в лирической поэзии в сближающем их явлении *интонации*.

¹⁰³ По верным словам Ю. Тынянова: «Блок – самая большая лирическая тема Блока» (Ю. Тынянов, 1977. С. 118). «Чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах» - говорит и сам Блок («Судьба Аполлона Григорьева»). Однако поэт имеет в виду другое, нежели ученый. Тынянов раскрывает свой тезис через несколько прямолинейные поиски параллелей среди блоковских героев собственно персонаж Блока-человека («Розовая девушка встала на пороге, // И сказала мне, что я красив и высок»), тогда как те образы, в которых усматривают портреты «самого Блока» (рыцарь, юноша бледный и пр.), являются в той же мере лирическими персонажами-фантомами художественного мира Блока-поэта, в какой ими являются и Прекрасная Дама, и Незнакомка, и Арлекин, и Балаганчик. Ведь в основе художественной системы романтизма и развивавшей ее основы поэтики Блока лежит широко разветвленная «поэтика метафоры», когда метафора, по словам В. Жирмунского, «становится как бы поэтической реальностью» (В. Жирмунский, 2001. С. 308).

В качестве одного из проявлений музыкального в словесном искусстве А. Махов отмечает диалектику изменчивого и неподвижного, выраженную в интонационном единстве, единстве «тона», объединяющем и подчиняющем всё разнообразие деталей текста: «*Поток* и *тон* – две центральные метафоры ... словесной музыки: *поток* при всей своей изменчивости парадоксальным образом создает неподвижный неизменный *тон*, как бы парящий над словесным потоком. Во внутреннем тоне текста снимаются, преодолеваются его внешние моменты: сюжетность, риторическая структура, формальное членение» (А. Махов, 2005. С. 173, курсив мой – Ю.О.).

Поэтическая интонация – основная, на наш взгляд, звуко-смысловая субстанция стиха Блока¹⁰⁴. По его словам, «душа поэта – нежный инструмент», и это инструмент явно музыкальный, поскольку зарождавшиеся творческие импульсы имели изначально звуковую, интонационную природу. Напомним уже приводившееся ранее высказывание Блока: «Я прежде всего слышу какое-то звучание. Интонацию раньше смысла. Кто-то говорит во мне — страстно, убеждённо. Как во сне. А слова приходят потом. И нужно следить только за тем, чтобы они точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили. Вот тогда — правда» (в пересказе Вс. Рождественского). Блок говорил, что он всегда начинает писать «на каком-то другом языке» и только потом переводит на русский. «Некоторые стихи, — признавался Блок собеседнику, — я так и недоперевел» (цит. по: Е. Эткинд, 2001. С. 93)¹⁰⁵.

О том, что в момент рождения стихотворения звуковые и ритмические ощущения так или иначе предшествуют словесному выражению, рассказывают многие поэты, запечатлевшие этот процесс и в прозе и в стихах. Например, Т. Элиот говорит, что поэт «из услышанных когда-то звуков призван сотворить мелодию и гармонию стиха» («Музыка поэзии»). Маяковскому («Как делать стихи») будущее стихотворение слышится вначале как некое «мычание», «почти без слов»; затем, постепенно, это «мычание» ритмически «обстругивается и оформляется», так что словам предшествует «ритм – основа всякой поэтической вещи, проходящая через неё гулом». Кстати, как отмечает С. Вайман, «гул у Маяковского сродни блоковскому музыкальному напору:...оба восходят к великому общему знаменателю – смысловой непрерывности» (С. Вайман, 1989. С. 302). Сходный с Маяковским термин применяет В. Шаламов: «В мозгу поэта — да и не только в мозгу, но и в сердце и всей нервной ткани — копится некий звуковой гул. Стихотворение возникает как звуковой каркас — идут поиски ритма, тона, размера, который должен дать выход накопленному в мозгу. Там же нарастает ощущение какой-то принудительности, обязательности, необходимости высказывания». Звуко-ритмическое предчувствие служит, по словам В. Шаламова, «поисковым инструментом» еще не родившегося смысла, а стихотворение представляет собой «смысловое торможение звукового потока, отливка в смысловые формы звуковой расплавленной лавы»

¹⁰⁴ И не только Блока. Являясь трудноуловимой и еще более трудно выразимой на научном языке стороной поэзии (и совершенно не разработанной научно проблемой), поэтическая интонация, тем не менее, представляет собой важнейшее качество, неповторимо своеобразное в стихах каждого большого поэта и позволяющее безошибочно узнать его «голос» (см. замечательное эссе писателя В. Шаламова «Поэтическая интонация», а также книги Е. Невзглядовой). В данной работе о поэтической интонации говорится в главе I, раздел 4, а также в главе III, где рассматривается соотношение поэтической и музыкальной интонации в вокальном произведении.

¹⁰⁵ Сравним с высказыванием В. Шаламова: «Поэт – это инструмент. Инструмент, с помощью которого высказывается природа. Переводчик с языка природы на человеческий язык. Суждения природы не всегда просто перевести на обычный человеческий язык» (В. Шаламов, 1998. С. 296).

(<http://shalamov.ru/library/21/35.html>). Вяч. Иванов, сопоставляя свой опыт с близкими ему замечаниями о творческом процессе Пушкина и Гёте, приходит к выводу, что рождение стихотворения есть «как бы сновидческое переживание динамического ритмо-образа и более устойчивого звукообраза, в нераздельном слиянии с созерцанием поэтическим, с осмыслением образа, — вот легко различимые и равно могущественные элементы того живого единства совместно или последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлежит нам в полном и завершённом акте поэтического творчества» (http://www.opojaz.ru/ivanov/ivanov_4-7.html). И даже прозаическое произведение, по словам Ю. Трифонова, на начальном этапе возникает в каком-то до-логическом, до-словесном облике: «Перед началом вещи возникает тема: пока еще немая, без слов, как наплыв музыки. Страшно хочется писать неизвестно о чем. Где-то в подсознании уже есть тема, она существует, но нужно вытащить ее на поверхность... В начальных фразах ищу музыкальный строй вещи... Непременно должна быть найдена точная музыкальная нота, должен почувствоваться ритм целого. Если это найдено — как за роялем, когда подбираешь по слуху,- тогда дальше все пойдет правильно» (из статьи «Нескончаемое начало» (http://royallib.ru/read/trifonov_yuriy/stati.html#61440)).

А вот стихотворные свидетельства того, что звук в поэзии предшествует слову, порождает и формирует его:

Анна Ахматова. «Творчество»

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, всё победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И лёгких рифм сигнальные звоночки, -
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Александр Блок

Есть минуты, когда не тревожит
Роковая нас жизни гроза.
Кто-то на плечи руки положит,
Кто-то ясно заглянет в глаза...

И мгновенно житейское канет,
Словно в темную пропасть без дна.
И над пропастью медленно встанет
Семицветной дугой тишина...

И напев заглушенный и юный
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнью струны
Напряженной, как арфа, души.

Александр Блок. «Художник»

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он - возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого - нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,-
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил - убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка - стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду - и скучаю опять.

Таким образом, как видим, и логические умозаключения философов, и эмпирические свидетельства поэтов сходятся в признании *музыкальности* первоисточка лирической поэзии: алогического, звукового или ритмического ощущения-становления художественного смысла. Но музыка бывает разная. Своя «музыка» и у каждого поэта, она-то и определяет в конечном итоге неповторимый характер звучания и выраженного через него художественного смысла. Например, «музыка» Маяковского – синкопированная, ударно-шумовая, ритмически эксцентричная – близка по характеру, может быть, Стравинскому («Весна священная»); интонационный строй Цветаевой с его подчеркнутой характерностью, острым звуковым рельефом словесной ткани напоминает, на наш взгляд, о музыке Прокофьева, а в напряженном цветаевском пафосе нагнетания варьированных лексико-фонетических повторов слышится родство с фольклорными причитаниями, плачами. Поэтическая интонация Блока в этом смысле, прежде всего, *невуча*, она ближе к музыке *мелодической* – кантилене, дящемуся состоянию с интонационными волнами широкого дыхания. По словам Блока, его поэтическая идея первоначально должна была обрести не только некое звучание, но *«определенную мелодию»*: «Когда меня неотступно преследует определенная мысль, я мучительно ищущу того звучания, в которое она должна облечься. И в конце концов слышу определенную мелодию. И тогда только приходят слова. Нужно следить за тем, чтобы они точно ложились на интонацию, ничем не противоречили ей» (цит. по: Вс. Рождественский, 1962. С. 231).

З. Паперный называет его метод «"облекание" мелодии словом» (З. Паперный, 1964. С. 49). «Слово в стихе Блока — не удар, не выкрик, не реплика, как у Маяковского. Оно выносится мягкой волной, мягкими толчками *поющего ритма*» (там же, курсив мой – Ю.О.). Это особое, редкое качество поэтического ритма Блока отмечает поэт Геннадий Айги: «Когда я думаю о нём [о Шевченко], у меня, как ни странно, рождаются аналогии с Блоком. У Шевченко поражает невероятная энергия ритма, которая не метрическая, а интонационная. Похоже на то, как будто дыхание его страдающей души записано на плёнку и предстаёт почти в анатомическом виде. Именно Блок обладает такой силой ритма. Подобное ощущение ритма - не просто мышление, а, можно сказать, пребывание духа – характерно для этих людей» (цит. по: В. Сильвестров, 2004. С. 10, подчеркнуто мной – Ю.О.). Действительно, ритм в его поэзии настолько слит со звуковой материей слова, что превращает слово в подобие музыкального мотива, названное нами «ритмоинтонацией», а сочетания слов-«мотивов» – в близкую мелодическую интонационную линию (что будет показано в дальнейшем при анализе стихотворений).

Здесь необходимо пояснить, что, выделяя роль «мелодической», «напевной» интонации у Блока, мы не имеем в виду преобладание у него так называемого «напевного типа стиха» как формальной интонационной структуры (по классификации Эйхенбаума, Холшевникова),

причислить к которому всю поэзию Блока невозможно, это значило бы очень сильно обеднить её интонационный диапазон. Во многих стихотворениях (циклов «Распутья», «Пляски смерти», «Город» и мн. др.) на первый план выходит «говорная интонация» стиха. Но, во-первых, она служит, чаще всего, для обрисовки «немузыкального», то есть не истинного, бездуховного мира (пошлости, бессмысленности, нравственного падения), который часто изображается Блоком с горькой иронией, гротеском (например, сюжеты про ходячих мертвецов и скелетов в «Плясках смерти»); и, тем не менее, этот «антимир», где «немотствует дневная ночь», тоже обладает своей «антимузыкой», символизируется через соответствующие «фальшивые» звучания: «лязг костей», звуки «кабацкой скрипки», «скрипят уключины / И раздаётся женский визг». «Безмузыкальность» «милого дольного мира» передаётся и разговорными оборотами, бытовыми сниженными выражениями («в общество втираться», «мертвец трудится над докладом», «скабрзный анекдот»). Во-вторых, этому звуковому хаосу, дисгармонии всегда противопоставлен мир истинный, и он всегда певучий. Так на фоне «скуки загородных дач» вдруг разительным контрастом появляется стремительная и прекрасная «музыка» Незнакомки («Девичий стан, шелками схваченный...»). И даже когда в диалоге двух «мертвецов» («Как тяжело мертвецу среди людей»), которым не приходится притворяться живыми, звучат «настоящие слова» - на смену предыдущему «скрипучему» звучанию приходит истинно блоковская певучесть: «Усталый друг, мне странно в этом зале». / – «Усталый друг, могила холодна...». Таким образом, музыкальность как звуко-смысл, как интонационное выражение смысла присуща Блоку в высшей степени и всегда, но через напевное, протяжное, «тонально» наполненное, «консонантное» звучание (то, что называют «мелодичностью») стиха выражаются только истинные, подлинные чувства, рождённые «духом музыки». Поэтому в основу классификации интонационных типов стихов Блока, предлагаемой в данной работе, положена именно *напевная ритмоинтонационная тема* в её соотношении с композиционной структурой стихотворения (см. след. главу работы).

3. Музыкальные особенности поэтики и стихотворной формы А. Блока

Итак, поскольку музыкальность является основой мировоззрения Блока, его ощущением и *способом постижения мира*, она же оказывается глубинным основанием музыкальных особенностей стихотворной формы и стиля. Это естественно, поскольку, как говорит сам Блок, «никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим» («О назначении поэта»). Как пишет Г. Гуковский, «анализ мировоззрения поэта есть в то же время и в специфических условиях анализ его стиля, ибо стиль может оказаться наиболее общим и типическим качеством мировоззрения в искусстве ... Найдите сердце данной поэтической системы и покажите его в каждом стихотворении, в конце

концов — в каждом слове поэта. Это сердце и есть тот угол зрения, который определяет взгляд поэта на мир, на человека и общество, который определяет и прямые высказывания, если они есть, и семантику слова, образа, характера в произведении; потому что в искусстве все значит, все элементы произведения есть смысл» (Г. Гуковский, 1965. С. 39).

Сердце поэтической системы Блока – *музыка*. Прав Б. Асафьев, говоря: «Мысль о всемогущем духе музыки, упорно кидаемая Блоком, представляется неясной лишь до тех пор, пока не осознаешь её через слышание (в слышании) в процессе познавания его творчества» (Б. Асафьев, 1972. С. 14). Попробуем же увидеть и услышать, как «излучения» «духа музыки» проявляются в поэтической реальности его произведений.

Предлагаемая в конце главы схема-таблица (см. Таблица 3, с.168) является попыткой наглядно сопоставить проявления музыкальности в произведениях Блока с обуславливающей их природой художественного мышления поэта, его музыкальным мироощущением, представить музыкальное у Блока в некоем целостном и многогранном облике. Раскроем и прокомментируем теперь положения, представленные в «правой» части таблицы, – музыкальный «логос» поэзии Блока.

3.1. Музыкальные (звуковые) образы в поэзии А. Блока.

Песенные черты композиции его стихотворений

Наиболее очевидным, «внешним» проявлением музыкальности у Блока становится отражение «гармонии мира», «мирового оркестра» в собственно *музыкальных* и шире – *звуковых – образах*.

В стихах Блока встречаются более или менее явные аллюзии произведений мировой музыкальной классики: образы Кармен, Сольвейг, вагнеровские мотивы (стихотворение «Валькирия (на мотив из Вагнера)», пролог поэмы «Возмездие»), отзвуки Мусоргского (в цикле «Пляски смерти», в стихотворениях «Тёмная, бледно-зелёная...», «Сны» («И пора уснуть, да жалко»), созданные под впечатлением «Детской»); цитаты из произведений Чайковского (из «Пиковой дамы» - «Слова слаще звуков Моцарта», эпитафия к стихотворению из романса «Отчего?»). Однако, как мне кажется, они привлекаются Блоком не как специфически музыкальные цитаты, а входят в широкий круг многочисленных реминисценций образов мировой литературы и искусства, которыми богата его поэзия. Таковы, в частности, образы Гамлета и Офелии, Дон Жуан – Командор – Донна Анна, пушкинская Мэри, лермонтовско-врубелевский Демон, маски (Паяц, Арлекин, Пьеро, Коломбина) и другие. Все эти «давно знакомые, традиционные образы», некоторые из которых, по выражению Ю. Тынянова, «стёрты до степени штампов», нужны Блоку как уже готовые мифы, сжатые до одного концентрированно-эмоционального образа-символа, «так как в них хранится старая

эмоциональность; слегка подновлённая, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа» (Ю. Тынянов, 1977. С. 121)¹⁰⁶.

Встречаются в поэтическом наследии Блока стихотворения «по мотивам» (и «на мотив») популярных романсов («Не пробуждай воспоминаний», «Утро туманное» и других, в том числе цыганских - особенно любимых поэтом). Здесь отзвуки собственно музыки романсов-«прототипов» иногда ощущаются (в виде снятого «слепок» ритмического и синтаксического строения строки и отдельных свободных цитат текста романса, как, например в стихотворении «Дым от костра», написанном как бы «на мотив» эпитафия: «Не уходи. Побудь со мною, Я так давно тебя люблю»). Но и в этом случае заданное музыкой романса эмоциональное состояние становится для Блока лишь импульсом, истоком, рождающим совершенно иную по сравнению с романсом поэтическую мысль и, следовательно, иное её воплощение (достаточно попробовать спеть мелодию романса «Не уходи. Побудь со мною» с текстом стихотворения Блока, чтобы ощутить смысловой диссонанс и невозможность такого соединения).

Таким образом, музыка реально существующая, музыка как конкретная цитата не является в стихах Блока собственно *звучанием*, звуковым континуумом, она выступает как уже воспринятый и пережитый поэтом эмоциональный комплекс, который становится толчком для совсем «иной музыки» родившегося стихотворения.

Другое дело – присущее поэзии Блока «понятное только музыкантам, неуловимое словами, мелодическое (романсное и песенное) напряжение», о котором говорит Б. Асафьев (1922. С. 231). Это качество, вырастающее из блоковской потребности выразить *мир в протяжённом звучании*, проявляется в его поэзии широким и многообразным спектром явлений.

«Дух музыки», ощущаемый Блоком как стихия, а значит, всё непосредственное, природное, эмоциональное, «полноводное» и «полнозвучное», порождает целую вселенную *звуковых образов* его поэзии. Звучать у Блока может практически всё, причем большинство звучащих явлений и предметов именно *поёт*. Многоголосно, на все лады поёт природа: поют ручьи, ветер, гроза, ландыш, вода, океан, вьюга, «торжественно звучит на небе звёздный хор»... И даже неживая материя начинает «петь», когда, по словам Асафьева, «в акте преобразования мира в звучание происходит введение явлений в сферу песенности» (Б. Асафьев, 1972. С. 20):

¹⁰⁶ Ряд скрытых и явных аллюзий у Блока продолжается в собственно поэтических свободных цитатах-перифразах (Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Некрасова, Соловьева и самого себя). Как говорит сам Блок: «Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. ...Поэт всегда хочет разное относиться к миру и разное воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса» (из ст. «О лирике»). О многообразии форм заимствований и их смысловой роли в текстах Блока см., например: З.Г. Минц. Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока // З.Г. Минц. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С.362-388. М.В. Субботина. «Создавая из чужого своё...» (цитаты, реминисценции, аллюзии в поэтических текстах Блока // Русская литературная критика серебряного века. Новгород, 1996; С.Ю. Ясенский. Поэтика реминисценций в ранней лирике А. Блока // Ал-р Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 40-54.

«поют и плачут хрустали», «шатался и пел чугун», «запоёт, заалет пыль», «поёт, краснея, медь», «поют фабричные гудки».

Излюбленный блоковский эпитет «*певучий*» применяется ко всему, что оживает в лирическом переживании, включается в эмоциональный поток, наполняется гармоничным *движением*: «песня Ваших нежных плеч», «стан её певучий», «рук певучее кольцо», «всех линий – таянье и пенье», «запевающий сон». «И песню длинной и простой / Баюкает и нежит время». Мир становится певучим, потому что проходит через «певучее сердце» поэта: «Всё мне, певучее, тяжело и трудно, / Песни твои, и снега, и костры»¹⁰⁷. В этом смысловом ряду находятся и иначе выраженные, но всегда протяжённые во времени и эмоционально наполненные звучания («Плакали зимние бури», «И позвякивали миги, / И звенела влага в сердце», «Вот он – ветер, / Звенящий тоскою острожной..», «И вздохнули духи, задремали ресницы, / Зашептались тревожно шелка...»).

Часто сквозными звучаниями в стихах Блока оказываются разнообразные тембры *музыкальных инструментов*: скрипка (можно сказать, главный лейттемир стихов Блока, передающий большой спектр эмоциональных состояний – ведь это самый *певучий* инструмент!)¹⁰⁸, свирель, арфа, гитара, гармоника, труба, шарманка, колокольный звон. В его стихах любое звучание связано с открытым выражением чувства, это «эмоции, претворённые в звучания» (Б. Асафьев, 1972. С. 37), поэтому не столь важно *что* звучит, а *как* – «визгливо» или «певуче»: например, скрипки могут «стонать», издавать «воплъ» или «петь», звучать «уныло», «исступленно», «нежно», «туманно»; колокола могут быть вестниками Её прихода (и тогда «тонкие поют колокола», «высок и внятен колокольный зов»), а порой их «звон далёкий, звон печальный» звучит скорбно, «угрюмо», зловеще, «как стон, терзая ночь глухую».

Скрипка стонет под горой, В сонном парке вечер длинный...	... Взял гитару на прощанье И у струн исторг	Не спят, не помнят, не торгуют. Над черным городом, как стон,
Смычок запел. И облак душный Над нами встал. И соловьи...	Все признанья, обещанья, Всей души восторг...	Стоит, терзая ночь глухую, Торжественный пасхальный звон.
... Был скрипок вой в начале бала...	... Натянулись гитарные струны, Сердце ждет.	Над человеческим созданием, Которое он в землю вбил,
Мы были вместе, помню я. Ночь волновалась, скрипка пела...	Только тронь его голосом юным— Запоет!	Над смрадом, смертью и страданьем Трезвонят до потери сил...
		...

¹⁰⁷ Роль и символика блоковской «певучести» рассматривается в статье: Поцепня Д.М. Эпитет *певучий* в поэзии А. Блока // Вопросы теории и истории языка. Л., 1969.

¹⁰⁸ Подробнее о характере инструментальных «звучаний» в стихах Блока см. в следующей главе настоящей работы.

...
 Зачем же в ясный час торжеств
 Ты злишься, мой смычок визгливый,
 Врываясь в мировой оркестр
 Отдельной песней торопливой?

...
 Шурша, звеня, вياءь, белея,
 Идут по медленным кругам;
 И скрипки, тая и слабея,
 Сдаются бешеным смычкам.

...
 О чем в сей мгле безумной,
 красно-серой,
 Колокола –
 О чем гласят с несбыточной
 верой?
 Ведь мгла – всё мгла.

...
 Час заутрени пасхальной,
 Звон далекий, звон печальный,
 Глухота и чернота.
 Только ветер, гость нахальный,
 Потрясает ворота.

ФБЕЗОЛЕ
 Стучит топор, и с кампанил
 К нам флорентийский звон долинный
 Плывет, доплыл и разбудил
 Сон золотистый и старинный...

Из ассоциативного сопряжения звучаний природы и музыкальных инструментов рождаются очень характерные для Блока звуковые метафоры: «бубен метели», «бубен весны», «звучали рога / Снежным метельным хором», «...ветер за окном — То трубы смерти близкой!», «Лишь медь торжественной латыни / Поет на плитах, как труба», «И в полях гуляет смерть – / Снеговой трубач!». В результате становится естественной как бы обратная метафора – сам поток поэтической речи уподобляется звучанию природы:

Грустя и плача и смеясь,
Звенят ручки моих стихов
 У ног твоих,
 И каждый стих
 Бежит, плетет живую вязь,
 Своих не зная берегов.

...

Всё тихо на светлом лице.
 И росистая полночь тиха.
 С немым торжеством на лице
 Открываю грани стиха.
Шепчу и звеню, как струна.
То — ночные цветы — не слова.
 Их росу убелила луна
 У подножья Ее торжества.

...
 Ты встанешь бурною волною
 В реке моих стихов.

...
 Пойми напев метели
 В строках моих стихов.

Инструменты гармонические (как, например, гитара, гармоника) или «оркестровая» скрипичная стихия у Блока часто выражают бурю человеческих страстей, характер такой «музыки» – предельный вихрь эмоций, она вся – порыв, стремление:

Визг цыганского напева
 Налетел из дальних зал,
 Дальних скрипок вопль туманный...
 Входит ветер, входит дева
 В глубь исчерченных зеркал.

...

...
 И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
 Иступленно запели смычки...
 Но была ты со мной всем презрением юным,
 Чуть заметным дрожаньем руки...

Но за этой оркестровой «бурей музыкальной» слышится поэту музыка иная: одинокий, тихий и как бы неподвижный в своей протяжности звук, символизирующий голос истины, голос иного, подлинного мира, глубокое и неизменное чувство, ожидание, предчувствие или дорогое воспоминание. Может быть, так душа «вспоминает» (в платоновском смысле) свою далёкую «родину» – «любимый, родимый свой край, / Синий, синий, невучий, невучий, / Неподвижно-блаженный, как рай». «Что б ни было, – ты помни, вспомни что-то, / Душа... (когда? когда?)...»

<p>... И там - за бурей музыкальной - Вдруг возникал (как и тогда) Какой-то образ - грустный, дальний, <i>Непостижимый никогда...</i> И крылья белые в лазури, И неземная тишина... Но эта тихая струна Тонула в музыкальной буре... ... И вдруг дохнул весенний ветер сонный, Задул свечу, настала тишина, И голос важный, голос благосклонный <i>Запел</i> вверху, как тонкая струна.</p>	<p>... Тихо вечерние тени В синих ложатся снегах. Сонмы нестройных видений Твой потревожили прах. Спишь ты за дальней равниной, Спишь в снеговой пелене... <i>Песни твоей лебединой</i> <i>Звуки</i> почудились мне. <i>Голос</i>, зовущий тревожно, Эхо в холодных снегах... Разве воскреснуть возможно? Разве былое - не прах? Нет, из господнего дома Полный бессмертия дух Вышел родной и знакомой <i>Песней</i> тревожить мой слух. Сонмы могильных видений, <i>Звуки живых голосов...</i> Тихо вечерние тени Синих коснулись снегов.</p>	<p>Я вижу блеск, забытый мной, Я различаю на мгновенье <i>За скрипками - иное пенье,</i> Тот <i>голос</i> низкий и грудной, Каким ответила подруга На первую любовь мою. Его донныне узнаю В те дни, когда бушует вьюга. ... Однажды в октябрьском тумане Я брел, <i>вспоминая напев.</i> (О, миг непроданных лобзаний! О, ласки некупленных дев!) И вот — в непроглядном тумане <i>Возник позабытый напев.</i> И стала мне молодость сниться, И ты, как живая, и ты...</p>
---	--	---

В ряду таких стихов-откликов души на звуковой импульс хочется особенно выделить стихотворение «Приближается звук», поразительное по глубине, сдержанности и одновременно пронзительности выраженного чувства. На приближающийся (а значит, длящийся, протяжённый) звук сразу откликается душа, она «узнаёт» его, и сквозь наплыв воспоминаний постепенно наступает осознание этого звука – любимого голоса, воскресают погасшие чувства, оживает любовь и как будто возрождается вновь («глянет небо *опять*, розовея от краю до краю, / И окошко *твоё*») – но оказывается лишь сном, видением невозвратно ушедшего, лишь звуком. Так звук (который мы не слышим) заставляет нас пережить весь эмоциональный ряд, порождённый этим звуком, как будто мы *слышали* музыку.

<p>Приближается звук. И покорна щемящему звуку, Молодеет душа. И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку, Не дыша.</p> <p>Снится – снова я мальчик, и снова любовник, И овраг, и бурьян. И в бурьяне – колючий шиповник, И вечерний туман.</p>	<p>Сквозь цветы, и листья, и колючие ветки, я знаю, Старый дом глянет в сердце мое, Глянет небо <i>опять</i>, розовея от краю до краю, И окошко твое.</p> <p>Этот голос – он твой, и его непонятному звуку Жизнь и горе отдам, Хоть во сне, твою прежнюю милую руку Прижимая к губам.</p>
--	---

Постепенно проступающие и проясняющиеся образы, эмоциональное и интонационное крещендирование создают эффект слышимого *приближения звука*, его нарастания и разрастания, увлекающего душу в поток оживающих чувств. Возникает своеобразная круговая композиция, замкнутая в «звук»: звук → душа, щемящее чувство → воспоминание о прошедшем → образный ряд, как во сне (!), то есть подсознательно возникающие и ассоциативно связанные образы: мальчик-любовник → овраг-бурьян-шиповник-туман → цветы-листья-колючие ветки → старый дом (=сердце моё) – небо=окошко твоё → голос *твой*, его звук,

его драгоценность. Свойственная песенной структуре кольцевая форма здесь предстает в характерной для Блока деформации (отражающей изменение состояния в конце), служит выявлением смысла услышанного звука для героя и осознания его непреходящей ценности. Сравним: *Приближается звук. И покорна щемящему звуку, / Молодеет душа. → Этот голос – он твой, и его непонятному звуку / Жизнь и горе отдам. И во сне... → хоть во сне...*

Из сказанного понятно, что *голос* является для Блока важнейшим *музыкальным* выразителем эмоционального состояния: чаще всего не столь важно, какие именно слова он произносит – важна передача смысла через само звучащее звучание голоса и его тембровое наполнение: «Вижу снова я тонкие руки, / Снова слышу гортанные звуки...», «вешний голос», «и голоса грудные звуки», «Голос нежный, голос многострунный, / Льстивая, смеющаяся речь», «Твой южный голос томен», «И голос был сладок...», «И страстный голос был как звуки рога».

Не верили. А *голос юный*
 Нам *пел* и плакал о весне,
 Как будто *ветер* тронул *струны*
 Там, в *незнакомой* вышине,

...
Дивный голос твой, низкий и странный
 Славит бурю цыганских страстей.

Как будто отступили зимы,
 И буря твердь разорвала,
 И *струнно* плачут *серафимы*,
 Над миром расплескав крыла...

И собственное стихотворное высказывание осознаётся поэтом не как «слова», «говорение», а именно как «голос» («Голос из хора»; иногда «плач», «стон», «шепот», «напев»...), то есть эмоционально наполненное протяжённое звучание, *интонация* («Уж он – не голос – только стон»; «Я голосом тот край, где синь туман, бужу, / Я песню длинную прилежно вывожу»). Стихи для Блока – «песни», а сама поэтическая речь – «пение» или звучание «струн души». Это связано не только и не столько с наследованием Блоком романтической традиции «поэт-певец» («певец далёких жизни песен странных»), но гораздо более с блоковским творческим процессом, обусловленным его музыкальным мироощущением: стихи возникают как резонанс той самой «Песне тайной» мироздания, «голосам миров иных», которые доносят до «чуткого слуха поэта» поющие звуки природы: «Отзвуки, песня далёкая, Но различить – не могу», «Всё поют и поют вдалеке, / Кто поёт – не пойму», «Томим волной безумного напева», «Я шепчу и слагаю созвучья – / Небывалое в думах моих», «Я буду петь тебя, я небу / Твой голос передам!». Процесс «слышания музыки», её осмысления и передачи в певучем слове-звучании, слове-интонации для Блока синонимичен процессу познания, проникновения в законы мировой гармонии:

Голоса скрипок

Из длинных трав встает луна
Щитом краснеющим героя,
И буйной музыки волна
Плеснула в море заревое.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.

Ветер принес издалёка
Песни весенней намека,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.

Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои,
Ветер принес издалёка
Звучные песни твои.

«Музыка», «песня» как «космический»
звук, весть из глубин «мировой гармонии»



Звуки природы – проводники и
«ретрансляторы» музыкального начала
мироздания



«Струны» души поэта резонируют,
переживают и осмысливают услышанные
звуки, его голос им созвучно «отвечает»



«Песни», оформленные голосом поэта,
становятся «звучными» и вносят
гармонию в этот мир.

В этом видится глубинное значение для Блока **пения** – непосредственного выражения внутренней сущности любого явления, подлинной жизни души, проявления «духа музыки». А «пение» самого поэта осмысливается им как процесс творческого служения: «Пока спокойною стопою / Иду, и мыслю, и пою...», «Мой дух обнажённый / Для всех поёт», «Душа, истерзанная песней». Недаром синонимом «пения» для поэта является «вещание» («Она *вещает и поёт*, / Не в силах крыл поднять смятенных... Но *вещей* правдою *звучат* Уста, запекшиеся кровью»; «И *вещий* падает, немея, / Заслыша *близкий гул* в пути»).

Душа моя тиха. В *натянутых струнах*
Звучит один порыв, здоровый и прекрасный,
И *льется голос мой* задумчиво и страстно.
И *звуки* гаснут, тонут в небесах...

...

Этой повестью долгих, блаженных исканий
Полна моя душная, *песенная* грудь.
Из этих *песен* создал я зданье,
А другие *песни* – спою когда-нибудь.

...

С вечерним озером я разговор веду
Высоким ладом *песни*...
Влюблённые ему я *песни* шлю.

...

В моей душе больной и молчаливой
Сложилась *песня* чудная одна,
Она не блещет музыкой красивой,
Она туманна, сумрачна, бледна.
В ней нет напева, звук ее нестройный
Не может смертный голос передать,
Она полна печали беспокойной...
Ее начало трудно рассказать ...
Она одна сложилась из созвучий
Туманной юности и страждущей любви,
Ее *напев чарующий, певучий*
Зажег огни в бледнеющей крови.
И счастлив и несчастен бесконечно
Тот смертный, чью она волнует кровь,
Он вечно страждет, радуется вечно,
Как человек, как гений, как любовь!..

«Но песня – песнью всё пребудет» – провозглашает Блок, давая названия своим произведениям «Песнь Ада», «Песнь Судьбы», «Песня Офелии», «Песня Фаины», «Её песни», «Песня Гаэтана», «Колыбельная песня», а некоторым стихотворениям предпосылая подзаголовок «романс» («Свирель запела на мосту», «Май жестокий с белыми ночами»). Этот же смысл «пения мира о самом себе» (В. Сильвестров), то есть лирического постижения и выражения мира в звуковых образах, отражен в «музыкальных» названиях циклов: «Арфы и скрипки», «Голоса скрипок», «О чем поёт ветер».

И, конечно, в песенности поэт видит воплощение народной души. Поэтому в его поэзии нашли преломление различные русские народные песенно-танцевальные жанры, песенные напевы Италии, песни средневековых трубадуров (в драме «Роза и крест»). Ритмы и интонации песенного городского фольклора («Не слышно шуму городского...») и частушки являются основой «музыкальной» драматургии поэмы «Двенадцать».

Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые,- Как слезы первые любви!	ВЕНЕЦИЯ	ИСПАНКЕ
И невозможное возможно, Дорога долгая легка, Когда блеснет в дали дорожной Мгновенный взор из-под платка, Когда звенит тоской острожной Глухая песня ямщика!..	С ней уходил я в море, С ней покидал я берег, С нею я был далёко, С нею забыл я близких...	И в бедро уперлася рукою, И каблук застучал по мосткам, Разноцветные ленты рекою Буйно хлынули к белым чулкам...
Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги! Эй, желтенькие лютики, Весенние цветки!	Из цикла ФЛОРЕНЦИЯ Сведи с ума канцоной О преданной любви, И сделай ночь бессонной, И струны оборви, И бей в свой бубен гулкий, Рыдания тая! В пустынном переулке Скорбит душа твоя...	Чтоб неведомый северу танец, Крик Handá и язык кастаньет Понял только влюбленный испанец Или видевший Бога поэт.
Там с посвистом да с присвистом Гуляют до зари, Кусточки тихим шелестом Кивают мне: смотри.		Ты прижималась всё суеверней, И мне казалось — сквозь храп коня — Венгерский танец в небесной черни Звенит и плачет, дразня меня.
Смотрю я - руки вскинула, В широкий пляс пошла, Цветами всех осыпала И в песне изошла...		

Особенно привлекали Блока цыганские романсы и песни. В цыганской душе, полной «бури страстей огневой», и порождённой ею музыке Блок любил мощь стихийного начала, искренность и глубину чувств, страстность и дух свободы, а, значит, проявление высокого «духа музыки» (характерно его противопоставление «бескрылого» – «цыганскому»).

Тёмный морок цыганских песен,
Торопливый полёт комет!

Из «кипящего сплава» – образа роковой красавицы-цыганки, гениальной музыки Бизе и любви поэта к исполнительнице роли Кармен Л.А. Дельмас – родился один из самых вдохновенных и музыкальных циклов Блока «Кармен». В то же время, образ Кармен – лишь одна из многих ипостасей многоликой Героини блоковской «лирической трилогии».

Центральный сложный образ его ранней поэзии – Прекрасная Дама, к которой поэт обращается на «Ты» с прописной буквы, символ Вечной Женственности, проходящий с существенными изменениями через всё творчество – можно понять как своего рода олицетворение «духа музыки». В Ней – непостижимая глубина, несказанность, стихийность и красота, любовь, в которой восторг слит со страданием, и роковое начало, то есть в самом

широком смысле Она – *женственная музыкальная сущность мира*¹⁰⁹. Её образ всегда является в звучании, и это звучание всегда *певуче*: от неподвижного сияния и звукового «излучения» Прекрасной Дамы – через мятежные зовы снежно-огневой стихии «Снежной Маски» – к «песням ветровым» России. «Не Ты ль в моих мечтах, *певучая*, прошла?»; «Ты *песню* без конца растаяла в снегах»; «И вдыхаю, желанная, / Твой *певучий* родник». А позже – о Кармен: «Ты как *отзвук* забытого гимна...», о Снежной маске: «Твой *голос* слышен сквозь метели», о Музе: «Есть в *напевах твоих* сокровенных / Роковая о гибели весть». Вспоминая свои юношеские мистические ожидания, Блок пишет: «Звук с другого берега темнеющей реки кажется мне *Её ответом*» (VII. С. 349, курсив мой – Ю.О.). В размышлениях Карлейля о дантовской Франческе Блок подчеркивает близкие ему мысли: «Точно слабый звук *флейты*, слышится вам бесконечно слабый звук и проникает в самые тайники вашего сердца. Вы чувствуете в нем также *дыхание вечной женственности*» (цит. по: А. Асоян. С. 186, курсив мой – Ю.О.).

...
Узкие окна. За ними — девица.
Тонкие пальцы легли на канву.

Локоны пали на нежные ткани —
Верно, работала ночь напролёт...
Щёки бледны от бессонных мечтаний,
И замирающий голос поёт:

«Что я сумела, когда полюбила?
Бросила мать и ушла от отца...
Вот я с тобою, мой милый, мой милый...
Перстень-Страданье нам свяжет сердца.

Что я могу? Своей алой кровью
Нежность мою для тебя украшать...
Верностью женской, вечной любовью
Перстень-Страданье тебе сковать».

...
Вон о той звезде далекой,
Мэри, спой.
Стой о жизни одиноко
Прожитой...
Спой о том, что не свершил он,
Для чего от нас спешил он
В незнакомый, тихий край,
В песнях, Мэри, вспоминай...
...
Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

О жизни, догоревшей в хоре
На темном клиросе твоём.
О Деве с тайной в светлом взоре
Над осиянным алтарем.

О томных девушках у двери,
Где вечный сумрак и хвала.
О дальней Мэри, светлой Мэри,
В чьих взорах - свет, в чьих косах -
мгла.
...
И на амвоне женский голос
Поет о Мэри без конца.

В каждом женском образе его поэзии сквозит эта гармоничная и певучая сущность «Вечной женственности», может быть, поэтому блоковские девушки часто *поют*: «Песня Офелии», «Мэри» («Жениха к последней двери проводив...»), «Девушка пела в церковном хоре». При этом часто такие стихотворения есть как бы и воплощенное звучание пения («Девушка пела...», «Так пел ее голос, летящий в купол», «И голос был сладок...»), и одновременное переживание пения слушающим («И каждый из мрака смотрел и слушал», «И всем казалось, что радость будет»), и песня как определенная формальная организация: Девушка пела о... – далее следует перечисление-«нанизывание» образов, которые могут быть не связаны логически, но объединены именно ассоциативно, за счет синтаксического и

¹⁰⁹ Как считает Д. Максимов: «"Прекрасная Дама" для Блока — особое переживание, в своем пределе — некая онтологическая сущность, которую мы условно и приближенно можем истолковать для себя как романтическую метафору гармонии или иначе — миф об органически живой связи всего сущего в мире» (Д. Максимов, 1972. С. 56).

интонационного параллелизма (посредством повторно-вариантной интонации, свойственной песне как форме).

Многие исследователи видят проявление песенности в определенных композиционных особенностях блоковского стиха, в присущей ему *интонационно-синтаксической структуре*, которую Холшевников называет «напевной» интонационной моделью (изосинтаксизм строк, синтаксические повторы, кольцо, подхваты, анафоры и т. п.). В этом отношении стиховеды считают Блока наследником «напевной» поэзии Жуковского и Фета, а также объясняют «песенные» черты его композиции влиянием бытовых романсово-песенных жанров. Отчасти это действительно так. У Блока есть стихотворения, в которых сильно ощущается ритмико-интонационная близость к простым песенным текстам (может быть, народной или городской песне, романсу), как, например: «Распушилась, раскачнулась...», «Утро в Москве», «Я помню нежность ваших плеч», «Колыбельная песня» («Спят луга, спят леса»), «Гармоника, гармоника», «Веселимся, кружимся, Хороводом тешимся», «Песельник» («Я – песельник. Я девок вывожу»), «Венеция» и др. Но даже и в них заданная в начале интонационная симметрия нередко оказывается основой-аккомпанементом для последующего более сложного развития.

Гораздо же чаще напевная интонационная структура так или иначе является для Блока лишь отправной точкой для далеко уходящего по сложности от «песни» содержания. Например, в стихотворении явно ощутима народно-песенная основа, её лексико-синтаксические особенности (повторность, характерные речевые обороты), однако песенная структура наполняется отнюдь не характерным для песни «инфернальным» или сложно-символическим смыслом, и благодаря такому противоречию возникает особый художественный эффект:

<u>То не ели, не тонкие ели</u>	По улице метель метёт,
На закате подъемлют кресты,	Свивается, шатается...
<u>То в дали</u> снеговой заалели	...
Мои нежные, милый, персты.	Вновь богатый зол и рад,
...	Вновь унижен бедный.
Долго, жалобно болела,	С кровель каменных громад
Тело тихо холодело,	Смотрит месяц бледный,
Пробудился: тридцать лет.	
<u>Хвать-похватъ</u> , — а сердца нет.	Насыляет тишину,
...	Оттеняет крутизну
<u>Как мне</u> скинуть злую дрёму,	Каменных отвесов,
<u>Как мне</u> гостя отогнать?	Черноту навесов...
<u>Как мне милую – чужому</u> ,	...
<u>Проклятому</u> не отдать?	
...	
В этот серый летний вечер,	И только сбруя золотая
Возле бедного жилья,	Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
По тебе томится ветер,	А ты, душа... душа глухая...
<u>Черноокая моя!</u>	Пьяным пьяна... пьяным пьяна...

Еще более типична для Блока глубинная ассимиляция структурных особенностей «песенного» стиха, когда они используются свободно и «симфонизированно», становясь одним из средств суггестивного воздействия текста. В разноуровневых и вариантных *повторах*

выявляются всё новые грани смысла, сложные и противоречивые (вплоть до оксюморона: *сумрак – сумрак дня*), осуществляется символическое преобразование образов, как, например, в следующем стихотворении:

Дым от костра *струёю* сизой
Струится в сумрак, сумрак дня.
 Лишь бархат *алый алой* ризой,
 Лишь свет зари – покрыл меня.

Всё, всё обман, седым туманом
 Ползёт печаль угрюмых мест.
 И ель *крестом, крестом* багряным
 Кладёт на даль воздушный *крест*...

...

Характерны для Блока стихотворения, в структуре которых интонационная симметрия, разветвленная вариантная повторность сочетаются с мощным устремленным развитием («Песня Офелии», «Гамаюн – птица вещая», «Девушка пела» и др.). Показательны в этом смысле и кольцевые композиции Блока: являясь изначально характерной особенностью песенных структур и будучи очень распространенной формой у Блока, кольцо при этом деформируется, отражая произошедшие смысловые изменения, иногда приводя даже к антитезе началу: «...Когда твоё лицо в простой оправе / Передо мной сияло на столе... — Твое лицо в его простой оправе / Своей рукой убрал я со стола». Или: «Девушка пела... — ...плакал ребенок». В другом случае посредством кольцевого повтора подчеркивается безысходная замкнутость бытия: «Ночь, улица, фонарь, аптека, ... — Ночь, ледяная рябь канала, / Аптека, улица, фонарь»¹¹⁰.

Опосредованным проявлением связи блоковского стиха с песенно-романсовой интонационной структурой является стремление к объединению 4-строчной строфы в единое мелодическое целое с кульминацией на третьей строке (с помощью синтаксической инверсии): по наблюдениям Б. Эйхенбаума («Мелодика стиха»), такое синтаксическое строение строфы характерно для поэтов «напевного направления», ученый причисляет подобную интонационную структуру к «романсному» типу мелодики стиха:

На глядах бесконечных вод,	Поздней осенью из гавани	В снежной пене – предзакатная -
Закатом в пурпур облеченных,	От заметенной снегом земли	Ты встаешь за мной <u>вдали</u> .
<u>Она вещает и поет,</u>	<u>В предназначенное плаванье</u>	<u>Там, где в дали невозвратные</u>
Не в силах крыл поднять смятенных...	<u>Идут</u> тяжелые <u>корабли</u> .	Повернули корабли.

...

...

...

Приведённые и другие «модифицированные» претворения песенности вливаются в явление *музыкальности поэтической интонации* Блока, речь о которой пойдет ниже. В частности, в последней группе примеров ощущаются интонационные нарастания и спады, возникающие в самом звучании поэтического текста.

¹¹⁰ О художественной и структурной роли кольцевого типа композиции у Блока – см.: Т. Фоохд-Стойнова, 1958; Л. Жаравина, 1971.

Асафьев в своей статье о Блоке затрагивает процессы «музыкального нарастания и ослабления звучности», но исключительно с точки зрения образного содержания (1972. С. 47), приводя в пример «красивое диминуэндо – истаивание звучаний, сменяющееся sforцандо: “...И земля отдыхала. / Под дождем умолкала песня дальних колёс... / И толпа грохотала. И гроза хохотала”». Таких примеров «образно-звуковой динамики» у Блока немало (один из самых замечательных – «Шаги Командора»). Однако в гораздо большей степени музыкальна его *интонационная* динамика, поскольку она определяет собой композицию буквально каждого стихотворения, не зависимо от наличия в нем собственно музыкальной образности (что будет показано в аналитических разборах стихов).

Завершая обзор звуковых образов и звучаний в поэзии Блока, нельзя обойти важнейшее для Блока звуковое явление: «*тишина*». Ведь она – необходимое условие восприятия «музыки», а иногда её неслышимое предчувствие, ожидание. Оппозицией музыке и тишине у Блока выступают «людские речи», слово как «житейский шум» («Кругом о злате или о хлебе / Народы шумные кричат»). Тишина, молчание в блоковской поэтике бывают «звучными», тишина может «рыдать и звенеть», потому что в этот момент происходит внутреннее слушание, постижение несказанно-невыразимого («в моей певучей тишине», «недолго слушать тишину», «Сон гоню, чтоб длить молчанье», «Такой глубокой тишины / Не слышал никогда», «Там – светлое окно и светлое молчанье», «Ждать иль нет внезапной встречи / В этой звучной тишине?»).

Есть молчанье — тягостное горе,
Вздохи сердца у закрытых врат.
Но в моем молчаньи — зори
Тают и горят.

«Звучная тишина» приходит к поэту ночью – по его словам, чтобы услышать «музыку», нужны «ночной мрак и тишина – условия предмирные». Ночные часы – это всегда время истины, соприкосновения с тайной:

В *ночи*, когда уснет тревога,
И город скроется во мгле —
О, сколько *музыки* у бога,
Какие *звуки* на земле!

Тогда – остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг;

С каждой весной *ясней и певучей*
Таинства белых ночей.

Но есть тишина иная – это смерть (по словам Блока, «все звуки прекратились...» для него после «Двенадцати», и, перестав слышать «музыку мира», поэт не смог больше ни творить, ни жить).

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная ночь.
Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в тишине не изнемочь!

И музыкальные, и немзыкальные звучания, пронизывающие стихотворения Блока, всегда взаимосвязаны, представляют собой гармоничное звуковое целое, через которое постигается единство мира (можно сказать, стихотворение у Блока – отражение «мирового

оркестра» в миниатюре). Обладание звуковых образов высшей смысловой значимостью в поэтике Блока есть, на наш взгляд, яркое проявление музыкальности мироощущения и мышления поэта.

При этом сквозные звучания создают одновременно и *континуум* (поток, стремление, сквозное движение), и в то же время выявляют *пребывание* в состоянии, как бы единый эмоциональный «тон» («доминантный эмоциональный смысл», по терминологии В. Пищальниковой (1999)). Часто это остановка движения времени, погружение в созерцание («свирель поёт... и под мостом поёт вода...») или, наоборот, безостановочное вихревое кружение («О, как безумно за окном / Ревёт, бушует буря злая»).

«Для Блока особенно важна диалектика единства и многоликости мира. Увидеть за многоликим и, казалось бы, хаотичным Единое – значит признать за действительностью высокий смысл, способность “страшного мира” стать прекрасным» (З. Минц, 1999. С. 352). Нужно подчеркнуть, что это стремление Блока и есть «приведение в гармонию» хаоса жизни, то есть провидение «духа музыки». Как мне кажется, не только сами музыкальные и звуковые образы его поэзии, но, что гораздо более важно – их протяженное пребывание в поэтическом времени, обеспечивающее сквозное течение-становление поэтической мысли и ее целостность, - есть один из важнейших способов достижения искомого единства.

Можно сказать, что в стихах Блока объединяются *пение* (протяжённое звучание) как непрерывный процесс *становления* (направленное, векторное движение) и *песня* как особое единство формы, основанное на *повторности* (циклическое вращение). Таким образом, разрозненные явления вовлекаются в эмоционально-смысловой континуум, «слитость внеположных частей» (по Лосеву). Д. Максимов отмечает «спиралеобразные» формы в творческом становлении Блока (Д. Максимов, 1976), З. Минц развивает эту мысль, обращая внимание на «спиралеобразность» исторической концепции Блока, его взгляда на суть мирового развития. «В этом случае оказывается, что становление “духа музыки” есть сочетание повторов кругового пути и изменений – расширения “витков спирали”, исторического движения “вперёд и выше”» (З. Минц, 1999. С. 353). Но, как мы видим, идея «спирали» по отношению к творчеству Блока очень актуальна и с точки зрения *музыкальности* его стиха. Ведь «спиралеобразность» как возвращение к тому же на новом витке, новом этапе и потенциальная бесконечность этого процесса – это, с одной стороны, есть одно из основных свойств музыкального мышления вообще. С другой стороны, такой способ смыслового становления чрезвычайно характерен для композиции блоковских стихотворений.

Звучащие образы, создающие единый эмоциональный тон и сквозное звуко-смысловое движение, являются, однако, лишь одним из средств создания «единства многообразия»

(кстати, они играют смыслообразующую роль не только как собственно образы, но и на уровне ритмо-звуковой организации – о чем см. в следующей главе).

3.2. Музыкальность как смысловое качество поэзии Блока и средства её воплощения в поэтическом тексте

Итак, как было показано, значение музыкальных образов в поэтике Блока весьма велико. Однако всё же не они являются определяющими в ощущении музыкальности его стихов. Даже если в тексте и нет непосредственных звуковых образов, само *качество поэтического смысла* у Блока всегда музыкально, что достигается всем комплексом выразительных средств (кратко отмеченных в представленной в конце главы таблице (Таблица 3, с.168)).

Как уже говорилось, музыкальное мироощущение, воплощенное в художественном произведении, ощущается прежде всего в доминировании *становления*; по Лосеву, это «сама творческая текучесть сознания, сам динамизм внутренних состояний» (А. Лосев, 1995. С. 304, курсив мой – Ю.О.). Думается, что именно музыкальное мировосприятие как «эйдос» поэзии Блока выносит на первый план в его поэтике особенно острое ощущение *безначальности и бесконечности* бытия, его *единства*, текучести и цикличности, диалектики изменчивости и неизменного. Эта смысловая музыкальность, воплощаясь на уровне «логоса» (текста), порождает многие особенности поэзии Блока.

Одна из них — стремление к **разомкнутости смысловых границ** – *слова* в контексте стихотворения, *стихотворения* в контексте цикла, *цикла* – внутри книги («тома»), *книги* – в «лирической трилогии», как называл сам поэт первые три тома стихов.

Глубинным музыкальным свойством поэзии Блока становится непрерывность лирического «тока». Отдельные стихотворения на самом деле являются лишь «мотивами», «интонациями» той непрерывной лирической «партитуры» – циклов, книг, трилогий – в конечном итоге единой лирической темы поэта. Это особое качество блоковских стихов хорошо охарактеризовал К. Чуковский: «Их надо читать подряд, потому что одно переливается в другое, одно как бы растет из другого. Нет, в сущности, отдельных стихотворений Блока, а есть одно сплошное, неделимое стихотворение всей его жизни» (К. Чуковский, 2010. С. 91). То же подчеркивает и Д. Максимов: «в сущности единое развивающееся во времени произведение — признак специфически блоковского своеобразия» (Д. Максимов, 1972. С. 49).

Блок сам указывал на то, что его поэзия выступает как единое целое, как одно развернутое во времени произведение, как отражение пройденного «пути»¹¹¹: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая

¹¹¹ Может быть, и все существующие музыкальные воплощения блоковской поэзии можно рассмотреть как некое «мета-произведение» (в том же излюбленном Блоком жанре разрозненных «пестрых лоскутков»), в котором отразился не только поэтический мир Блока, но и путь России в XX веке в ее основных «темах и лицах».

книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”...»; «...Таков мой путь, теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — “трилогия вочеловечения”» (VIII. С. 344). А. Белому Блок писал: «Вся история моего внутреннего развития “напророчена” в “Стихах о Прекрасной Даме» (А. Белый – А. Блок. 2001. С. 373). Мысль о целостности, внутреннем единстве своего творчества Блок подчеркивал неоднократно: «Считаю, что стою на твердом пути и что все написанное мной служит органическим продолжением первого - “Стихов о Прекрасной Даме”» (VIII. С. 190). «Знаю, что путь мой в основном своем устремлении – как стрела, прямой, как стрела – действенный» (VIII. С. 265). А. Белый говорил, что «понять Блока-поэта – значит понять неслучайность, органичность события написания “Двенадцати” ни кем иным, как автором “Стихов о Прекрасной Даме”»¹¹².

Эта особая органическая связь его произведений осуществляется, в частности, благодаря созданному Блоком своего рода символическому «мета-языку» - комплексу сквозных для его поэзии лирических тем, образов, символов, слов. По мысли Д. Максимова, они являются «центрами поэтического движения, которые можно было бы назвать по их функциональному значению интеграторами. В своей совокупности они превращают творчество поэта в исключительно прочную непрерывную вязь — “иерархию интеграторов”» (Д. Максимов, 1972. С. 48). Так, И. Ковтунова отмечает сквозные для всех трёх томов блоковской лирики слова-символы: *заря, весна, ночь, вечность, холод, туман, сумрак, тишина, пустыня, бездна, сон, белый, лазурный, синий, золотой, холодный, сонный, бездонный* и др. Частотный словарь первого тома стихотворений А. Блока (З. Минц, О. Шишкина, 1971. С. 310 и сл.) выявляет следующие наиболее часто употребляемые слова, значимые для мифопоэтического мира Блока: чаще всего фигурирует слово-символ *душа*, вслед за ним — *день, ночь, сон, там, мечта, тень, ждать, жизнь, земля, песня, огонь, любовь, небо, бог, голос, весна, белый, заря, звезда, слово, путь, страсть, цветок, темный, рука, туман, окно, видеть, звук, бледный, глаз, дверь, око, светлый, гореть, дорога, дух, луч, солнце, тайно, друг, сумрак, утро, вдали, тишина, волна, мир, роза, кто-то, черный* и т. д. Семантический спектр многих символов причастен области «несказанного», «нездешнего», как, например: *странный, новый, дальний, небывалое*. Характерно блоковское противопоставление «здесь» и «там» (где это – «там» – никогда не называется; это область неземного, невидимого, но истинного мира, в отличие от условного, непонятного в своей разрозненности «здесь»)¹¹³.

¹¹² Вспомним проведенную Лосевым параллель между музыкой и жизненным законом всего живого: «Как бы я ни старел и ни седел, я всегда остаюсь самим собой, хотя в десятилетнем возрасте я был А, в двадцатилетнем я уже – другое, следовательно, В, в тридцатилетнем – третье, следовательно, С и т.д. В этой всеобщей связанности непрерывного изменения и прерывных точек – тайна всего живого» (А. Лосев, 1995. С. 429).

¹¹³ Помимо традиционных для поэзии значений слов «здесь» и «там» (здешний мир – потусторонний мир), у Блока эти слова приобретают различные индивидуальные смыслы. Исследователь творчества Блока И. Ковтунова

Все лучи моей свободы Заалели <i>там</i> .	<i>Здесь</i> — страшная печать отверженности женской За прелесть дивную — постичь её нет сил.	<i>Там</i> неба осветленный край Средь дымных пятен,
<i>Здесь</i> снега и непогоды Окружили храм.	<i>Там</i> — дикий сплав миров, где часть души вселенской Рыдает, исходя гармонией светил.	<i>Там</i> разговор гусиных стай Так внятн.

Филологи указывают, что «повторение слова, будь то в отдельном тексте или в их серии, не только закрепляет определённые смысловые связи, но и меняет смысловую перспективу слова, обнаруживая в нём всё новые грани» (Н. Кожевникова, 1986. С. 16). Для нас же важно, что повторяющиеся слова-символы, семантика которых интуитивно ощутима, но не поддаётся при этом конкретно-понятийному описанию, – одно из характерных проявлений смысловой музыкальности. Такие слова подобны точному или видоизменённому повтору тематических элементов в произведении, их можно также уподобить лейтинтонациям, лейтгармонии в творчестве композитора: составляющие его индивидуальный «словарь» и переходящие из одного произведения в другое, эти сквозные комплексы каждый раз неповторимо преобразуются в новом контексте.

Одна из центральных идей символизма, которую проповедует и Блок, – поэт живет в «волшебном и полном соответствий мире» (V. С. 426) и стремится выявить его глубинное единство. Отсюда возникает *многозначность*, возведенная в художественный принцип – просвечивание одного значения слова сквозь другие, «многоступенчатое “сквожение” одних значений образа сквозь другие» (З. Минц)¹¹⁴. Понятийно-конкретные границы сказанного очень сильно расширяются, можно сказать, уходя в бесконечность, и на этом фоне на первый план выходят эмоциональные смыслы, словесное становится музыкой душевных движений.

Глубокая связь и зависимость смысла отдельного слова от его окружения (так сказать, «диффузия смыслов») присуща Блоку более, чем кому бы то ни было другому из поэтов-символистов¹¹⁵, и в этом, на наш взгляд, одно из важных проявлений музыкальности как смыслового качества его поэзии: в результате происходит **«развеществление» слова**, от значений слов остаются лишь их *признаки*, семантический ореол слова беспредельно

раскрывает эту антиномию: «Слово *там* часто обозначает неопределенно далекое пространство, постоянно ощущаемый и прозреваемый поэтом бесконечный мир, Космос, Вселенную, далекий и нескончаемый путь во Вселенной. Далеко открытое пространство ассоциируется со свободой и противопоставляется закрытому, замкнутому миру ... Противопоставление *здесь – там* значительно и неопределенно широко раздвигает границы изображаемого лирического пространства» (И. Ковтунова, 2004. С. 47).

¹¹⁴ Отсюда же – огромное поле вариативности в восприятии стихотворения: кто-то представит себе намеченный «сюжет» (но, поскольку он лишь намечен тонкими штрихами, и здесь есть простор для читательской фантазии), а кто-то ощутит пронзительное чувство душевной сопричастности... Именно таково наше восприятие *музыки*. Например, у 4-й симфонии Чайковского, как известно, есть «скрытая программа», но она вся сводится к психологическим процессам, душевной жизни, так что эмоциональное содержание этой музыки воспринимается и безо всякого внешнего сюжета.

¹¹⁵ Н. Кожевникова, отмечая общее стремление поэзии начала XX века к циклизации, особо выделяет здесь Блока с присущей ему «поэтикой единого контекста» (1986. С. 6). Анализируя стихотворения в системе «лестницы контекстов», именно «Контекстом Блока» Е. Эткинд иллюстрирует силу преобразования общезыковых значений слов и невозможность должного понимания стихотворения без погружения в поэтику автора (Е. Эткинд, 2001).

расширяется, предметы и явления становятся символическим выражением эмоциональных сущностей.

Так, например, в цикле «Снежная маска» многократно повторяются слово снег и однокоренные с ним слова *снежный, снеговой, оснеженный, среброснежный, снежинки, снежнооки*. Смысловый спектр их очень широк, в «снежное» погружен весь мир цикла; центром же является *стихия* – и как сила природы, неукротимая, несущая смерть, но прекрасная («И в полях гуляет смерть - / Снеговой трубач...»), и как буря человеческих чувств, любовь, страсть, обновление души («И моя ли страсть и нежность / Хочет вьюгой изойти?»). Именно из паронимии «снежный - нежный» возникает целый ряд смысловых ассоциаций – белизна, чистота, свет, искреннее, подлинное чувство, сокровенные тайны души («Ты так светла, как снег невинный. / Ты так бела, как дальний храм»). В то же время семантика «снежного» включает и «ледяное», «холодное», то есть символизирует оледенение сердца («И драгоценный камень вьюги / Сверкает льдиной на челе»). «Повторение “снежных” слов создаёт смысловую музыку цикла. Смысловый лейтмотив превращён в явление ритмического порядка, особого рода смысловой ритм. “Снежная музыка” придаёт повышенную выразительность образной символике всего цикла» – делает вывод И. Ковтунова (2004. С. 150-151).

В предисловии к поэме Возмездие Блок пишет, что, по его замыслу, сквозь всю поэму должен проходить лейтмотив «возмездия», роль которого выполняет мазурка; характер танца и его смысл в каждой главе меняется, «наконец, в третьей главе мазурка разгулялась: она звенит в снежной вьюге,... в ней явно слышится уже голос Возмездия» (III. С. 300). Блок избирает именно музыкальный лейтмотив (причем жанровый, танец), и придаёт ему «симфоническое развитие»: роль этого лейтмотива - и объединение контрастных эпизодов, и придание динамизма, устремленности действия к развязке, когда мотив мазурки предстаёт уже в некоем inferнальном, грозном облике Возмездия.

Таким образом, символ у Блока по сути музыкален, ибо, во-первых, обнаруживает неисчерпаемую смысловую многомерность, не поддающуюся вербализации, а во-вторых, являясь сквозным повторяющимся мотивом, обладает способностью расширять свой семантический ореол, то есть постоянно находится в *движении*, в *становлении*. Это проявление музыкальности на уровне поэтического цикла сумел воплотить в музыке Эдисон Денисов, создавший в вокальном цикле «На снежном костре» некий музыкальный аналог поэтической лейтмотивно-символической системы¹¹⁶.

Ощущение Блоком стихотворения как выхваченного мгновения из глубин безначального и бесконечного потока («звуковых волн, ... объемлющих вселенную») порождает тенденцию к

¹¹⁶ Разбор музыкально-поэтической символики цикла представлен в данной работе в отдельном аналитическом очерке.

некоторой **разомкнутости формы**: начало стихотворения чаще всего не совпадает с началом событий, происходящих в нем, а как бы вторгается в уже текущее действие или состояние или запечатлевает очередное возвращение в них. Для Блока характерны, например, такие начала: «А под маской...», «Но в камине...», «Но прощай...», «Опять...», «И опять...», «И вновь...», «И вот уже...». О происходящем нередко повествуется в настоящем или прошедшем продолженном времени, но без очерченных временных границ (неизвестно, когда началось, когда закончится), так что действие сразу же переносится в сферу внутренней жизни. Поэтическое время приобретает либо смысл переживания остановившегося мгновения, равного вечности («Девушка пела в церковном хоре...», «Ты проходишь без улыбки, опустившая ресницы», «Приближается звук...»), либо циклического возвращения одного и того же состояния («И опять, опять снега / Замели следы...», «И вновь, сверкнув из чаши винной...»). Эффекту «вторжения» в уже длящееся состояние способствуют также сквозные для творчества Блока динамические образы-символы – ветра, вьюги, полета, скачки, – которые символизируют и бурю страстей в человеческой душе («Дикий ветер стекла гнет...», «Открыли дверь мою метели...», «Бушует снежная весна...»), и вечное круженье бытия («Миры летят. Года летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз»). Особенно любит поэт погрузить мир в туман, сумрак или ночь, когда очертания реальности становятся призрачными («Ночь. Город угомонился...», «Там сумерки невнятно трепетали...»). В результате снимается пласт «реального времени», остается только время «музыкальное» – время становления художественной эмоции.

«Развеществление» конкретного, наделение вещественного символическим смыслом, недосказанность, просвечивание в стихотворении вторых и третьих планов – черты символистской поэзии вообще, свойственные и Блоку. Способы создания многозначности достаточно полно изучены филологами (см., например: В. Жирмунский, 1921, Н. Кожевникова, 1986), однако здесь важно подчеркнуть, что все эти художественные приемы, наделяющие словесное «засловесной» выразительностью, раскрывающие возможности намёка, ассоциаций, ощущений, эмоциональных движений, и создают *музыкальность поэтического текста*. Ведь, как указывает А.В. Михайлов, музыкальность – это ощущение присутствия такого смысла, который не может быть выражен никак иначе, нежели он выражен, не может быть пересказан, назван, а может постигаться только в такой форме, в какой существует (А. Михайлов, 2002. С. 21). Вот почему «несказанность» было любимым словом Блока, вот ради чего «нужны» ему сложные метафоры, тропы, синтаксические инверсии, эллипсисы, тончайшая ритмическая

организация и инструментовка стиха – чтобы записать и передать не выразимую иначе «музыку» смысла¹¹⁷.

Символизм, будучи наследником и продолжателем романтической традиции, развивает и утончает поэтику *метафоры*. Художественный образ создается путем не прямого названия предметов и состояний, а иносказания, сравнения с чем-то иным на основании общего признака, употребления слов в измененном, переносном значении. Блок, как подчеркивает В. Жирмунский, - истинный «поэт метафоры», «поэт иносказаний и символов». «Своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора как главенствующий прием, как стилистическая “доминанта”... и особыми оригинальными формами употребления этого приема» (В. Жирмунский, 2001. С. 311, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Жирмунский подробно раскрывает новаторские явления «метафорического стиля» Блока, в частности, выделяя сложные сплетения «метафорических рядов» (например, *звёзды* - [как] *жемчуг*, небесный *купол* – [как] *чаша*, отсюда их соединение – *жемчужная чаша*, которую, в свою очередь, поэт представляет наполненной *лазурным вином*); оригинальные и смелые «метафорические неологизмы» (от разговорной метафоры *глаза горят* или *сверкают* у Блока рождаются строки: «*И теплятся очи, как свечи* ночные..»), или: «Чтоб черный взор блаженной Галлы, Проснувшись, камня не *прожесг*» и т.п.); внезапное введение ряда иносказаний, разгадки которых не дается («А под маской было звездно. / Улыбалась чья-то повесть, / Короталась тихо ночь»). Особо выделяет Жирмунский в поэтическом стиле Блока как «постоянный и особо действенный прием» *катахрезу* — противоречие между реальным и метафорическим смыслами слова или неожиданное сопоставление реального и метафорического планов.

Темно в комнатах и душно —
Выйди ночью — ночью звездной,
Поллюбуясь равнодушно,
Как сердца горят над бездной.

Их костры далёко зримы,
Озаряя мрак окрестный.
Их мечты неутолимы,
Непомерны, неизвестны...

Первые три строки стихотворения вполне могут быть поняты реалистически, но четвертая внезапно вводит метафорический ряд – «Как *сердца горят над бездной*». Далее, в развитии, метафора *звёзды-сердца* раскрывается: *звёзды горят [как] мечтающие сердца*. Метафорический ряд расширяется – *звёзды-сердца-костры (=горят)*. *Звёзды* так же пронзительно ярки и горячи, как человеческие сердца, а ночное звездное небо так же бесконечно, неизвестно и «непомерно», как «неутолимы» мечты и стремления людей.

К подобным метафорическим формам, разрушающим логическую предсказуемость текста, нужно прибавить и **оксюморон**, вносящий противоречие внутрь тесного синтаксического единства: это словосочетание взаимоисключающих слов, как, например:

¹¹⁷ Духом «несказанности» был овеян и стиль общения Блока в жизни. В своих воспоминаниях З. Гиппиус сообщает: «Он, всегда будучи с вами, ещё был где-то ... У меня, при самом простом разговоре, невольно являлся особый язык: *между* словами и *около* них лежало гораздо больше, чем в самом слове и его прямом значении. Главное, важное никогда не говорилось. Считалось, что оно – “несказанно”» (З. Гиппиус, 2001. С. 16, курсив автора).

«костер из снега и вина», «жар холодных числ», «дневная ночь», «дохнула жизнь в лицо могилы»). Как можно видеть, особые поэтические фигуры, характерные для Блока, выполняют задачу ослабления или нивелирования общеязыковой и общеречевой логики и высвобождения иных – ассоциативных, иррациональных, подсознательных путей постижения смысла.

Как отмечает В. Жирмунский, блоковская метафора всегда направлена на просвечивание сквозь «реальное» вневременного, вечного, таинственного, подлинной духовной сущности (шелка «веют древними поверьями», «очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу»). «Он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух миров — реального и сверхреального — так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя, и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла» (цит. соч. С. 335). Эта «полупрозрачность» явлений дольного мира, позволяющая ощущать за ними дыхание мира горнего, также приближает стихотворение к музыке, которая оперирует чистыми эмоциональными сущностями.

Кроме того, для стиля Блока, подчеркивает В. Жирмунский, особенно характерно «последовательное развитие метафоры», или же «реализация метафоры»; разрастаясь, символ «становится сложной метафорической темой – **как бы поэтической реальностью**» (2001. С. 308, выделено мной – Ю.О.). Метафорический образ-символ у Блока не статичен, он изменяется, развивается по своим внутренним законам, обогащается новыми признаками, в результате чего нередко возникает иллюзия сюжета. Однако, на самом деле, «вся лирическая поэма “Снежная маска”, наподобие сложной оркестровой композиции, может быть истолкована как гармонизация нескольких метафорических тем» – глубоко верно подмечает филолог. С точки зрения воплощения поэзии Блока в музыке особенно важно помнить, что его поэтические образы – это *quasi*-реальность, на самом деле являющаяся развернутой метафорой единого смысла, единого эмоционального состояния, которое и есть единственная подлинная художественная реальность¹¹⁸.

Снятию конкретики, размыванию границ реальности способствуют также различные пропуски синтаксических членов предложения (эллипсисы), а также всякого рода недосказанность. Например, имена существительные Блок «маскирует» местоимениями («она», «он», «ты», «кто-то», «что-то»).

По улицам метель метет,
Свивается, шатается.
Мне *кто-то* руку подает
И *кто-то* улыбается...

Кто-то шепчет и смеётся
Сквозь лазоревый туман,
Только мне в тиши взгрустнется-
Снова смех из милых стран!

Чей-то обманчивый голос поёт,
Кто пробудился от сна и зовет?

¹¹⁸ Поэтому не нужно стремиться к последовательному и дискретному «пониманию» деталей символа, - подчеркивает Жирмунский, - важно постичь «основное символическое значение всего стихотворения как целого, его основное устремление как иносказания. Детали следуют из имманентных законов художественного развития образа и только подбираются поэтом так, чтобы символизировать известное общее настроение – безнадежно уносящейся жизни, бессильной удали, грусти и сожаления о прошлом и т.п.» (цит. изд.. С. 332).

Характерно, что именно начала стихотворений не проясняют «лица» и имени главной героини или героя: «Она пришла с мороза...», «Она росла за дальними горами...», «Они говорили о ранней весне...», «Ей было пятнадцать лет...» и мн. др. Или сразу же – вместо имени – к местоимению прибавляется метафора, что вносит ярко-эмоциональное отношение к героине, но еще более затуманивает ее очертания: «Ты – Божий день», «Тебе, чей Сумрак был так ярк...».

Пропущены у Блока чаще всего именно подлежащие – так поэт избегает названия предметов и лиц: «Подвела мне брови красным...», «Прискакала дикой степью...», «Тихо вывела из комнат...», «Не спят, не помнят, не торгуют...», «Поднимались из тьмы погребов». Часто подлежащее выражено именем прилагательным или причастием, то есть акцентируются *признаки* объекта и авторское *эмоциональное отношение* к нему, но сам объект остаётся скрытым: «*Неотвязный*, стоит на дороге. / *Белый*, смотрит в морозную ночь».

<i>Блеснуло в глазах. Метнулось в мечте.</i>	...
<i>Прильнуло к дрожащему сердцу.</i>	<i>Встала в легкой полутени,</i>
<i>Красный с козел спрыгнул – и на светлой черте</i>	<i>Заструилась вдоль перил...</i>
<i>Распахнул каретную дверцу.</i>	<i>В голубых сетях растений</i>
	<i>Кто-то медленный скользил.</i>
<i>Нищий поднял дрожащий фонарь:</i>	...
<i>Афиша на мокром столбе...</i>	
<i>Ступила на светлый троттуар,</i>	
<i>Исчезла в толпе.</i>	
...	

Глагол-сказуемое Блок пропускает реже, но эти пропуски особенно значительны в отношении смысловой музыкальности: отсутствие глаголов ослабляет логические связи текста, последование назывных предложений воспринимается как перечисление и *ассоциативно* связывает образы единым эмоционально-смысловым континуумом: «О жизни, догоревшей в хоре... О Деве с тайной в светлом взоре...» (глагола же так и не появляется, так что остается лишь догадываться – «думаю», «молюсь», «пою»...).

Улица, улица...	Ночь, улица, фонарь, аптека,	Ночь, как века, и томный трепет,
Тени беззвучно спешащих	Бесмысленный и тусклый свет...	И страстный бред,
Тело продать,	...	Уст о блаженно-странном лепет,
И забвенью купить,	Ночь, ледяная рябь канала,	В окне – старинный, слабый свет.
И опять погрузиться	Аптека, улица, фонарь.	
В сонное озеро города –	...	Несбыточные уверенья,
зимнего холода...		Нет, не слова –
...		То, что теряет всё значенье,
		Забрезжит бледный день едва...
		...
Вновь оснежённые колонны,	Черный вечер.	
Елагин мост и два огня.	Белый снег.	
И голос женщины влюбленный.	Ветер, ветер!	
И хруст песка, и храп коня.	...	
...		

В приведенном ниже стихотворении различные формы синтаксических и семантических эллипсисов создают ощущение таинственного, необъяснимого, постижимого лишь по наитию, путём душевного прозрения. Почти полное отсутствие предметности и логических связей, как

бы «оголенный» эмоциональный процесс приближает это стихотворение к музыкальной миниатюре.

Отворяются двери – там мерцанья,
И за ярким окошком – виденья.
Не знаю – и не скрою незнания,
Но усну – и потекут сновиденья.

В тихом воздухе – тающее, знающее...
Там что-то притаилось и смеётся.
Что смеётся? Моё ли, вздыхающее,
Моё ли сердце радостно бьётся?

Весна ли за окнами – розовая, сонная?
Или это Ясная мне улыбается?
Или только моё сердце влюблённое?
Или только кажется? Или всё узнается?

«Отворяются двери» - это, возможно, реальность. Но двери чего? Не сказано. «Там» (где?) [я вижу] «мерцанья» (чего?). «За ярким [то есть освещенным изнутри, может быть, реальным] окошком» - [возникают] «виденья» (нечеткие, возможно, кажущиеся очертания неясно чего). Эллиптическая структура предложений (пропуски глаголов) как бы устраняет повествовательный элемент, сжимая время до уровня мгновности эмоциональных реакций. Поэт показывает, что логически понять происходящее невозможно («Не знаю – и не скрою незнания»), но во сне открывается иная, тайная связь вещей, постичь которую поможет предчувствие, интуиция. «Тающее, знающее...», - не говорится, что (подлежащее выражено прилагательным), снова пропущено сказуемое. «Там что-то притаилось и смеётся» - невидимое, неясное, определён только положительный эмоциональный вектор. Далее «происходящее» переносится уже исключительно в область внутреннего. Слово сочетание «Что смеётся?» (а не «кто») возможно только по отношению к нашему ощущению. После наслоения недоговоренностей особенно ярко введение центрального слова-образа «моё ли... моё ли *сердце* радостно бьётся?» Выстроенный далее смысловой ряд (характерно, что в форме предположений, риторических безответных вопросов – «или это...?») – *весна, Ясная улыбается, сердце влюблённое* – создаёт нарастание радостного предчувствия. Но тайна порыва весеннего ветра в душе так и остаётся неразгаданной: «Или только кажется?»

Связанная напрямую с музыкальным мироощущением Блока идея «соответствий» (внешне разрозненные явления образуют «единый музыкальный напор»), стремление представить разное как единое — на уровне поэтической формы порождает особую значимость и многообразие **повторности**: семантические, синтаксические, лексические, морфологические, ритмические, звуковые повторы становятся основным структурным принципом стиха¹¹⁹.

В одном и том же тексте встречаются различные виды повтора. При этом, как подчеркивает Н. Кожевникова, *контактные* повторы организуют небольшой отрезок текста, тогда как рассеянные (*дистантные*) повторы организуют весь текст, устанавливая смысловые связи на расстоянии (см. об этом: Н. Кожевникова, 1986. С. 118). Наиболее типичные виды дистантного (чаще вариантного) повтора у Блока мы уже отмечали выше – это кольцо (обрамляющее начало и конец стихотворения), а также периодические сквозные лексические повторы. И тот, и другой композиционный прием характерны для архитектоники музыкальной формы. Как уже говорилось (см. с. 138-139 наст. работы), Блок широко применяет повтор неточный, измененный, смысл которого может колебаться от варьирования (перестановки слов, перекомпоновки фразы, частичного изменения) до полной противоположности. Приведем другие примеры смысловой деформации кольца различной глубины, которые, конечно, очень

¹¹⁹ Один из важнейших видов повтора у Блока рассматривается в статье А.Н. Кожина «Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока» // *Образное слово А. Блока*. М., 1980. С.56 – 88. Разные формы повторности в стихотворениях Блока анализируют также И. Ковтунова (Калуга 2004, Владимир 2004), Н. Кожевникова (1986, 1999).

близки по своей композиционной роли динамизированной репризе или коде музыкальной формы:

		РУСЬ	СЫН И МАТЬ
Первая строфа	Я жду призыва, ищу ответа, <i>a</i>	<i>Ты</i> и во сне необычайна, <i>a</i>	Сын осеняется крестом. Сын <i>покидает</i> отчий дом.
	Немеет небо, земля в молчаньи, <i>b</i>	<i>Твоей</i> одежды не коснусь. <i>b</i>	В <i>песнях</i> матери оставленной Золотая радость есть: Только б он пришел <i>прославленный</i> , Только б радость перенести! <...>
За желтой <u>нивой</u> – <u>далеко где-то</u> – <i>c</i>	Дремлю – и за дремотой тайна, <i>c</i>	И в тайне – <u>ты почишь, Русь</u> . <i>d</i>	
Последняя строфа	На <i>миг проснулось</i> мое воззвание. <i>d</i>	И в тайне – <u>ты почишь, Русь</u> . <i>d</i>	В <i>сердце</i> матери оставленной Золотая радость есть: Вот он, сын мой, <i>окровавленный!</i> Только б радость перенести!
	<...>	<...>	Сын не забыл родную мать: Сын <i>воротился</i> умирать.
	На <i>миг проснулось</i> за <u>нивой где-то</u> , <i>d/c</i>	Дремлю – и за дремотой тайна, <i>c</i>	
	<u>Далёким</u> эхом моё воззвание. <i>c/d</i>	И в тайне <u>почивает Русь</u> , <i>d₁</i>	
	Всё жду призыва, ищу ответа, <i>a₁</i>	<u>Она</u> и в снах необычайна. <i>a₁</i>	
	Но странно длится земли молчанье... <i>b₁</i>	<u>Ее</u> одежды не коснусь. <i>b₁</i>	

Сквозные лексические и лексико-семантические повторы у Блока тоже очень важны с точки зрения музыкальности смысла: повторяющиеся слова в варьированном или новом окружении воспринимаются как возвращение музыкальных мотивов с какими-либо изменениями. При каждом повторении таких элементов их семантический ореол расширяется, прямое значение перерастает в символическое, благодаря им осуществляется смысловое становление композиции, текст предстает как единый эмоционально-смысловой континуум.

В приведенном ниже стихотворении, которое, на мой взгляд, является одним из самых гениальных творений Блока, а также удивительным образцом музыкальности его стиха, несколько сквозных «мотивов», пронизывающих композицию и формирующих ее (повторы отмечены скобками и различными цветами, основные разделы – пунктиром)¹²⁰.

При повторении каждого сквозного слова-мотива его смысловое наполнение расширяется, экспрессия усиливается. Вначале характерное для Блока личное местоимение «*Ты*» скрывает имя Героини. Затем – «как лицо *твоё* похоже» – провидение в чертах героини Лица Богородицы (что подчеркнуто повтором «опустившая ресницы» – «опускающих ресницы»). Следующий измененный повтор («но *с тобой*») вносит и новый мотив – образ ребенка («мальчик в белой шапке») и материнской любви («*Ты* ведешь его за ручку...»). И, наконец, устами героя («автора») «произносятся» Имена – «*Богоматерь!* Для чего в мой черный город / *Ты Младенца* привела?». Эта строфа (5-я из семи, находящаяся в точке золотого сечения) становится кульминацией стихотворения, где, как характерно для символистской и блоковской поэтики, «открывается вид на местность, дотоле скрытую от взора» (по выражению

¹²⁰Современник Блока, критик Н.Я. Абрамович поделился впечатлениями от чтения стихотворения с концертной эстрады: «Я слышал от Блока Романсего [первоначальное заглавие стихотворения], одну из самых художественно-совершенных его вещей. И поразительная гармония между строками и неподвижным, напряжённо-окованным поэтом, читавшим их, дала мне новое, отдельное наслаждение... Не верить ему было нельзя» (цит. по: Блок, Полное собр. соч. в 20 т. Т. 2. С. 755).

А. Чеха): Богородица ведет Младенца в город, Она знает, что Он будет принесен в жертву ради спасения заблудших душ жителей «черного города», но Она не может оставить их Своею Благодатью. Возвращение основных мотивов в их первоначальном варианте («*Ты проходишь*» и «*твой мальчик в белой шапке*») воспринимается в «репризе» совсем иначе: трагическое Предначертанное свершится так, как должно (таким смыслом теперь наполняется третье повторение «как опущены ресницы...»), а улыбка Младенца становится символом всепобеждающей Любви.

<p><i>Ты проходишь без улыбки,</i> <i>Опустившая ресницы,</i> И <i>во мраке</i> над собором Золотятся купола.</p> <p>Как лицо твое похоже На <i>вечерних Богородиц,</i> <i>Опускающих ресницы,</i> Пропадающих <i>во мгле...</i></p> <p>Но с тобой идет кудрявый Кроткий <i>мальчик в белой шапке,</i> <i>Ты ведешь его</i> за ручку, Не даешь ему упасть.</p> <hr/> <p>Я стою <i>в тени</i> портала, Там, где дует резкий ветер, Застилающий слезами Напряженные глаза.</p> <p>Я хочу внезапно выйти И воскликнуть: «<i>Богоматерь!</i>» Для чего в мой <i>черный город</i> Ты <i>Младенца</i> привела?»</p> <hr/> <p>Но язык бессилен крикнуть. <i>Ты проходишь.</i> За тобою Над священными следами Почивает <i>синий мрак.</i></p> <p>И смотрю я, вспоминая, Как <i>опущены ресницы,</i> Как твой <i>мальчик в белой шапке</i> <i>Улыбнулся на тебя.</i></p>	<p>Мотив 1: «Ты»,</p> <p>↓</p> <p>«Похожа на <i>Богородицу</i>»</p> <p>↓</p> <p>Присоединение Мотива 2: «<i>Мальчик в белой шапке</i>»</p> <p>↓</p> <p>Мотив 3, контраст: «автор» («Я») и окружающий его «город» - жестокий мир, враждебный героям.</p> <p>↓</p> <p>«<i>Богоматерь</i>» и «<i>Младенец</i>» (названы истинные имена обоих персонажей) Кульминация, резкий контраст мотивов: черный город – Младенец [в белой шапке]</p> <hr/> <p>Реприза синтетическая: повторы мотива 1 из начала стихотворения с изменениями, с присоединением мотива 2 – «<i>Мальчик в белой шапке</i>», поданные уже от первого лица - «автора» («И смотрю я, вспоминая»), то есть включение мотива 3 из середины.</p>
--	--

Эти символические мотивы в разных вариантах повторяются в творчестве Блока 1905-1906 гг. Так, в неоконченной поэме «Её прибытие» вначале планировалось найти на корабле, на котором должна была прибыть Она, младенца; затем Блок хотел переделать его в «доброего мохнатого щенка». В Комментариях ко Второму тому стихотворений Блока А. Лавров и З. Минц поясняют: «Поскольку “Она” в поэме (и шире – в поэтическом универсуме Блока начала 1900-х годов) ассоциировалась, в ряду многих иных мифопоэтических соотнесений, с Богоматерью, то ребенок в блоковском замысле проецировался на младенца Христа, а сюжет поэмы приобретал специфически символический эсхатологический смысл (грядущее спасение человечества)» (Блок, Полн. собр. соч. в 20-ти т. Т.2. С. 615).

Илл. 1



**К. Петров-Водкин «1918 год в Петрограде»
(«Петроградская мадонна»)**

Близкий рассматриваемому нами стихотворению вариант «сюжета» представляет собой «Девушка пела»; мы видим ту же дихотомию образов: Девушка, молящаяся за всех и дарящая всем Утешение и Надежду на Спасение, и Ребенок, «причастный Тайнам», плачущий «о том, что никто не придет назад». Обратным в этих двух стихотворениях является лишь то, что там поющая Девушка – источник Утешения и Радости, а Ребенок, провидя Истину, *плачет*; здесь же Она – проходит «без улыбки», скорбя о страшном будущем, но «мальчик в белой шапке *Улыбнулся*», утешая Ее и все человечество. Так же, как в «Девушке», здесь деформация кольцевого повтора достигает полной смысловой противоположности: «Девушка пела...» - «Плакал ребенок»; «Ты проходишь без улыбки» - «Улыбнулся на тебя». И в этом единстве противоположного заключается важнейшая для всего творчества Блока мысль, зерно его философии, выраженная им самим формулой: «Радость-Страданье – одно».

В определенном смысле это стихотворение даже «автобиографично», его можно назвать пророческим по отношению к судьбе самого поэта. В образах стихотворения сквозят и детские воспоминания Блока («кудрявый мальчик в белой шапке»), и его духовная близость с матерью, сохранившаяся на всю жизнь, и осознание своей трагической миссии. «Роль поэта – не легкая и не веселая; она трагическая» - эти слова Блока о Пушкине оказались сказанными о себе. «Его вещий взор видел в грядущем все более сгущавшуюся, все более черную русскую ночь. Иные называли его пессимистом, пожимали плечами. А его душа изнемогала от тоски – ему некуда было убежать от гибнущей России, от самого себя». (А.Н. Толстой, «Падший ангел»; 1984. С. 75). «Блок – это явление Рождества в русской жизни» (Б. Пастернак, «Доктор Живаго»; 2001. С. 101). Когда Е.Ю. Кузмина-Караваева сказала Блоку, что до смерти Россия как бы сосредоточила в нем все её наиболее страшные излучения, и он стораец за неё, Блок ответил, что он об этом знает давно, но не надо теперь об этом больше говорить, это само собой произойдет. «Простите, мне теперь весело» - добавил он... (А. Пайман, 1993. С. 57). О сложных коннотациях «я – Христос» в поэтике Блока см. аналитический этюд «На снежном костре» (глава IV наст. работы).

Как уже было отмечено, художественное время в блоковской «системе координат» далеко от реального, зато близко к музыкальному: это выражение динамики эмоционального состояния, диалектика изменяющегося и неизменного, стремления и пребывания. В данном стихотворении важнейшим является контраст двух типов движения, двух временных «измерений». *Её* «измерение» – это медленное движение-течение времени, ход которого человек не в силах изменить («Но язык бессилён крикнуть»), или, скорее, пребывание в Вечности, без начала и конца. Кажется, что перед нами «ожившая икона»: «Ты *проходишь*», «с тобой *идет*», «ты *ведешь* его», «*золотятся* купола», «*почивает* синий мрак». Второй тип времени и движения исходит от автора-героя, и он во всем контрастен первому: это вспышка, порыв, отчаянная попытка человека изменить Предначертанное: «я *стою*», «там, где дует *резкий* ветер», «*напряженные* глаза», «хочу *внезапно выйти* и *воскликнуть*». Между этими временными пластами нет взаимодействия: при всей кажущейся бытовой ситуации на самом деле явление Богоматери удалено от героя как сон от реальности: то, что казалось состоянием, было лишь мгновенным озарением, видением, прозрением. Особенно выявлено это в заключительной строфе («репризе-коде»), в словах «И смотрю я, вспоминая, / Как опущены ресницы».

Итак, роль дистантных повторов у Блока исключительно важна для смысловой музыкальности, они способны невероятно расширять границы сказанного. При этом одни повторяющиеся слова изменяются по форме сами и за счет своего окружения (повторение слова в разных грамматических формах (*полинтот*): «Ты проходишь» – «лицо твое» – «с тобой» – «ты ведешь»), другие, наоборот, остаются практически неизменными, но их смысловое наполнение также меняется из-за контекста (как, например, «опустившая ресницы», «мальчик в белой шапке»). Третьи сквозные мотивы изменяются лексически, но сохраняют образное значение, хотя семантика этого образа тоже может меняться вплоть до противоположности.

Такую смысловую двойственность между контрастными полюсами «черного» и «белого» приобретает сквозной мотив-образ «мрака»: на протяжении стихотворения происходит трансформация этого мотива. Вначале – это почти «реальный» мрак – вечеряющее небо («*Во мраке* над собором золотятся купола»). Потом он становится Её окружением, мистическим ореолом окутывая Её черты – «*Вечерних Богородиц ... пропадающих во мгле*». Наконец, в предпоследней строфе – это уже символ святости и вечности («Над священными следами / Почивает *синий мрак*»)¹²¹. В то же время «мрак» для героя-автора – это тьма, противоположная Свету, исходящему от Нее, это погружённый в духовную тьму, бездушный, жестокий город: «я стою *в тени* портала» – «*мой чёрный город*» (ср. в других стихотворениях: «И каждый *из мрака* смотрел и слушал», «*Я – сумрак* улиц городских»¹²²). Таким образом, «мрак» является, можно сказать, энгармоническим мотивом, объединяющим противоположные образные сферы.

Сквозные цветовые характеристики – один из характерных приемов повтора у Блока, они как бы связывают вещи и явления в единый эмоциональный ряд: «Там *светлое* окно и *светлое* молчанье»; «*Золотистые* пряди на лбу. / *Золотой* образок на груди»; «*Всё тихо* на светлом лице. / И росистая полночь *тиха*».

«Повторяющиеся эпитеты могут переходить из стихотворения в стихотворение, образуя лейтмотив цикла» – отмечает Н.А. Кожевникова (1986. С. 118). Розовый, лазурный, голубой, золотой – сквозные цвета «Стихов о Прекрасной даме». В цикле «Город» тревожную атмосферу создают иные доминирующие цвета: черный, красный, серый, оловянный, дымно-сизый, багряный, кровавый. Синий цвет у Блока, как отмечалось, обладает мистическим ореолом, становится символом вечности, истины, непостижимой тайны («синий сумрак», «синий сон», «синий призрак», «очи синие, бездонные»).

¹²¹ В записных книжках Блока есть набросок, сделанный под впечатлением от посещения Исаакиевского собора, где синий цвет напрямую связан с Богородицей и алтарем: *Светла икона Матери Божьей / Как дверь открытая в синий алтарь...*

¹²² «О жизни, догоревшей в хоре...»

Город в *красные* пределы
 Мертвый лик свой обратил,
 Серо-каменное тело
Кровью солнца окатил.
 Стены фабрик, стекла окон,
 Грязно-рыжее пальто,
 Развевающийся локон –
 Всё *закатом* залито.
 Блещут искристые гривы
 Золотых, как *жар*, коней,
 Мчатся бешеные дива
 Жадных облачных грудей,
Красный дворник плещет ведра
 С пьяно-алою водой,
 Пляшут *огненные* бедра
 Проститутки площадной,
 И на башне колокольной
 В гулкий пляс и медный зык
 Кажет колокол раздольный
Окровавленный язык.

* * *
Синий, синий, певучий, певучий,
 Неподвижно-блаженный, как
 рай.

* * *
 В простом окладе *синего* неба
 Его икона смотрит в окно.
 Убогий художник создал *небо*.
 Но лик и *синее* небо – одно.

<...>
 И всё так близко и так далёко,
 Что, стоя рядом, достичь нельзя,
 И не постигнешь *синего* ока,
 Пока не станешь сам, как степзя...

При этом тот или иной сквозной цветовой мотив у Блока не несёт в себе однозначной семантики: он, как это было показано на примере слова «мрак», способен на противоположные смысловые трансформации (семантически подвижен, как и вообще символ у Блока). Так, например, белый цвет, как уже говорилось, связан, с одной стороны, с воплощением чистоты, невинности (через паронимию *белоснежный* – *снежный* – *нежный*), святости («Кроткий мальчик в белой шапке...»), а с другой стороны, иная паронимия *белый* – *бедный* – *бледный* акцентирует в его семантике печаль, холод, безжизненность, мертвенность. В каждом из приведенных ниже стихотворений «белый» так или иначе является эмоционально-смысловым лейтмотивом, из возникающих в связи с ним ассоциативных рядов складывается художественный образ.

* * *
 Стою в стенах монастыря,
 Безрадостный и тёмный инок.
 Чуть брезжит *бледная* заря, -
 Слежу мелькания *снежинок*.

Ах, ночь длинна, заря *бледна*
 На нашем севере угрюмом.
 У *занесенного* окна
 Упорным предаюся думам.

Один и тот же *снег* – *белей*
Нетронутый и вечной ризы.
 И вечно *бледный* воск свечей,
 И *убеленные* карнизы.

Мне странен *холод* здешних стен
 И непонятна жизни *бедность*.
 Меня пугает сонный плен
 И братий *мертвенная* *бедность*.

Заря *бледна* и ночь долга,
 Как ряд заутрен и обеден.
 Ах, сам я *бледен*, как *снега*,
 В упорной думе сердцем *беден*...

* * *
 Вот они — *белые* звуки
Девственно-горных селений...
 Девушки *бледные* руки,
Белые сказки забвений...

Медленно шла от вечерни,
 Полная думы вчерашней...
 У колокольной вечерней
 Таяли *белые* башни...
Белые башни уплыли,
 Небо горит на рассвете.
 Песню цветы разбудили —
 Песню о *белом* расцвете...

НА ЧЕРДАКЕ

Что на свете выше
Светлых чердаков?
 Вижу трубы, крыши
 Дальних кабаков.

Путь туда заказан,
 И на что – теперь?
 Вот – я с ней лишь связан...
 Вот – закрыта дверь

А она не слышит –
 Слышит – не глядит,
 Тихая – не дышит,
Белая – молчит...

Уж не просит кушать...
 Ветер свищет в щель.
 Как мне любо слушать
Вьюжную свирель!

Ветер, *снежный* север,
 Давний друг ты мне!
 Подари ты веер
 Молодой жене!

Подари ей платье
Белое, как ты!
 Нанеси в кровать ей
Снежные цветы!

Ты дарил мне горе,
Тучи да снега...
 Подари ей зори,
 Бусы, *жемчуга*!

Чтоб была нарядна
И, как снег, бела!
Чтоб глядел я жадно
Из того угла!..

Слаще пой ты, вьюга,
В *снежную* трубу,
Чтоб спала подруга
В *ледяном* гробу!

Чтоб она не встала,
Не скрипи, доска...
Чтоб не испугала
Милого дружка!

Такие смелые смысловые «перегармонизации» повторяющихся лексико-семантических элементов воспринимаются у Блока естественно, поскольку, наделяя образ цветовым или звуковым эпитетом, поэт изначально мыслит его не как внешний реальный признак, а как выражение внутренней сущности явления. Именно поэтому каждый такой эпитет уже является метафорой и порождает ряд подсознательных ассоциаций. О Незнакомке Блок говорит: «Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» (V. С. 430).

Другой вариант повтора у Блока – *контактный* – пожалуй, можно назвать наиболее важным с точки зрения музыкальности стиха. Ведь при непосредственно или близко расположенных повторах особенно значимым становится **интонационный** фактор. При этом тесно смыкаются структурная и образно-эмоциональная роли интонации.

Так, важнейшим средством смыслового со-противопоставления являются **синтаксические повторы** – последование предложений или фраз одинаковой синтаксической структуры (например: «О доблестях, о подвигах, о славе...», «Я звал тебя, но ты не оглянулась, / Я слезы лил, но ты не снизошла»; «Не спят, не помнят, не торгуют» и т.п.). Естественно возникающая при этом интонация перечисления, усиленная стиховой монотонией, затушевывает фразово-логическое значение сказанного и акцентирует суггестивные свойства текста. Возникающий устойчивый интонационный ритм интуитивно заставляет воспринимать сказанное не как различное, а как подобное, как грани единого эмоционального состояния.

Крылья легкие раскину,
Стены воздуха раздвину,
Страны дальние покину...
В сердце - легкие тревоги,
В небе – звездные дороги...

Утихает светлый ветер,
Наступает серый вечер,
Ворон канул на сосну,
Тронул сонную струну.

Этим качеством синтаксического параллелизма объединять различное и концентрировать эмоциональное содержание Блок пользуется особенно тонко. Так, например, часто в одинаковой синтаксической позиции оказываются прямое и метафорическое употребления слов, прямой и метафорический эпитеты: «В час закатный, в час хрустальный»; «Там – лишь черная вода, / Там – забвеньё навсегда». В результате «возникает неоднородный и колеблющийся рисунок текста, в котором на первый план выходят то слова в прямом значении, то тропы» (Н. Кожевникова, 1986. С. 118).

Музыкальность, по Блоку, есть ощущение скрытых, иных, нежели причинно-следственные, связей и соответствий в мире. Поэтому синтаксический параллелизм (как явление ритмического порядка, а шире – ритм вообще) для поэта есть способ установления этих соответствий. Так, для Блока характерно синтаксическое нанизывание-перечисление не связанных логически явлений как явлений одного эмоционального ряда:

***	***
И вздохнули духи, задремали ресницы, Зашуршали тревожно шелка.	Подурнела, пошла, обернулась, Воротилась, что-то ждала, Проклинала, спиной повернулась И, должно быть, навеки ушла...

Как отмечает Ю. Тынянов: «Здесь перед нами совершенно новые слитные образы, с точки зрения предметной не существующие (ибо рядом, одновременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов: *подурнела, пошла, проклинала; вздохнули духи, задремали ресницы*)» (Ю. Тынянов, 1977. С. 122).

В одном из стихотворений Блок сам «раскрывает» свой художественный метод – улавливать неочевидную и тайную связь кажущихся разрозненными предметов и явлений, «прочитывать» в цепочке ассоциаций единый смысл, погружаясь, как в музыку, в рождающееся эмоциональное состояние. Основным приемом «сопряжения далековатых идей» здесь становится синтаксический параллелизм (перечисление-нанизывание с характерным анафорическим «И...»¹²³):

И запах горький и печальный
Туманов и духов,
И кольца сквозь перчатки тонкой,
И строгий вид,
И эхо над пустыней звонкой
От цоканья копыт –

Всё говорит о беспредельном,
Всё хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!

¹²³ В. Жирмунский в этой связи обращает внимание на композицию «Незнакомки»: на 42 стихотворных строки приходится 19 строк-синтаксических параллелизмов с анафорическим «И...», причем с появлением Незнакомки анафоры «И...» учащаются, вплоть до каждой строки (таким образом, возрастает смысловая музыкальность) (В. Жирмунский, 1921. С. 23).

Таким образом, синтаксический повтор у Блока - один из действенных приемов «развеществления» видимого мира, создания эффекта смысловой многомерности, «мерцания» прямого и символического планов.

Синтаксический параллелизм очень часто сочетается у Блока с *лексическим повтором*, который, при ослаблении логических связей в тексте, становится дополнительной интонационно-смысловой нитью, скрепляющей высказывание. Тогда повторяющееся слово (или фраза) уподобляется музыкальному мотиву с перегармонизацией, концентрирует эмоциональное состояние.

 Дневное солнце — *прочь*, раскаяние — *прочь*!
 Кто смеет мне помочь?
 В опустошенный мозг *ворвется только ночь*,
Ворвется только ночь!

В пустую грудь *один, один* проникнет *взгляд*,
 Вопьется жадный *взгляд*...

 Если только она подойдет —
 Буду ждать, буду ждать...
 Голубой, голубой небосвод...
 Голубая спокойная гладь.
 Кто прикликал моих лебедей?
 Кто над озером бродит, смеясь?

...

 Я сегодня не помню, что было вчера,
 По утрам забываю свои вечера,
 В белый день забываю огни,
 По ночам забываю дни.

 Глухая полночь медленный кладет покров.
 Зима ревушим *снегом* гасит фонари.

Вчера *высокий, статный, белый* подходил к окну,
 И ты зажгла лицо, мечтой *распалена*.

Один, *я жду, я жду, я жду* - *тебя, тебя*.
 У черных стен - твой профиль, стан и *смех*.

И *я живу, живу, живу* - сомнем о тебе.
Приди, приди, приди - душа истомлена.

Горящий факел к *снегу*, к небу вознесла
 Моя душа, - *тобой, тобой, тобой* *распалена*.

Я трижды звал - и трижды *подходил к окну*
Высокий, статный, белый - и смеялся мне.

Один - *я жду, я жду* - *тебя, тебя* - одну.

Повторы слов могут быть и неточными, с изменением морфологической формы слова (так называемые корневые повторы (*забытых – забыли*) или повторы «флексий» – то есть окончаний, суффиксов, приставок) – см. цитаты ниже. Так, в стихотворении «Запевающий сон, зацветающий цвет...» многократный повтор граммем (*-ающий (-ующий)*), приставки *за-*, тавтологические корневые повторы (*зацветающий цвет*)) создают доминантные звукоповторы, составляющие звуковой лейтмотив всего текста. Как пишет об этом стихотворении А. Белый: «Многоразличие *сон, цвет, день* и *свет* соединяется внутренней рифмой в некое музыкально ощущаемое единство много-Различий. Неуловимое в четком слове осуществляет себя уловимо в напевности: внутренняя рифма – могучее орудие поэзии Блока» (А. Белый, 1997. С. 442). Вместе с алогичными (метафорическими) словосочетаниями (*задыхалась тоска, занималась душа*) и синтаксическим параллелизмом назывных предложений это приводит к «дезактуализации семантических элементов» (Н. Любимова, Н. Пинежанинова, 1996. С. 51). «Выбор и соединение слов в стихотворении основаны на общности звуко-ассоциативного поля, единого для разных его структур, и осуществляется по принципу эмоционального внушающего

воздействия, выявляющего гипнотическую направленность звуковой экспрессии...» – пишут исследователи (там же, с. 50).

У забытых могил пробивалась трава.	Запевающий сон, зацветающий цвет,	Там <i>воля</i> всех <i>вольнее воля</i>
Мы забыли вчера... И забыли слова...	Исчезающий день, погасающий свет.	Не <i>приневолит вольного</i> ,
И настала кругом тишина...	Открывая окно, увидел я сирень.	И <i>боле</i> й всех <i>больнее боль</i>
	Это было весной – в улетающий день.	Вернет с пути <i>окольного!</i>

Морфологические повторы (частей слова) ведут, в свою очередь, к элементам еще более мелкого уровня – повторам **фонетическим, звуковым** (о которых будет сказано чуть позже). Так, в третьем из приведенных выше фрагментов *тавтологические* морфологические повторы не только акцентируют внимание на звуковой стороне текста: через звуковое сходство происходит взаимопроникновение смыслов ключевых слов *воля* – *боль* (так называемая *паронимическая аттракция*), и за счет их многократного повторения достигается высокий уровень эмоционального накала.

Итак, разнообразные виды метафор, эллипсисы, разветвленные лексические, синтаксические, морфологические точные и вариантные повторы являются важнейшими элементами «смысловой музыки» стихотворения. «Концентрированные» недоговоренности текста, постоянное сопряжение метафорического и реального планов высказывания, ослабление логических связей при усилении ассоциативных – всё это создаёт стереофонию смысловых «излучений». Блок говорил: «Всякое стихотворение — звенящая, расходящаяся концентрическими кругами точка. Нет, это даже не точка, а скорее астрономическая туманность. Из неё рождаются миры» (цит. по: Вс. Рождественский, 1990. С. 225). Именно поэтому стихотворение Блока не только «не начинается» с его началом, но и «не заканчивается» с его концом: смысловое становление продолжается в сознании читателя (слушателя)¹²⁴.

3.3. Интонационная организация стихов Блока и поэтический «звукосмысл»

Все перечисленные способы «развеществления», дематериализации словесно выраженного напрямую связаны с изменением качеств **интонации** поэтического текста: фразово-логическая ее сторона, естественно, ослабевает, но в огромной степени возрастает темброво-эмоциональная выразительность, то есть непосредственная передача смысла в самой материи стиха, в его звучании. «Если предметное значение отпадает или отодвигается на

¹²⁴ В. Брюсов писал, что главная задача символистской поэзии - это активизация читательского восприятия, которое становится как бы структурным элементом произведения, и именно в нем формируется то состояние, настроение, идея, которые поэт вложил в свое творение. То есть смысл обретается где-то за пределами стихотворения, в восприятии читателя. И композитору, обратившемуся к блоковскому тексту, нужно суметь услышать и воплотить в звуках ту «музыку впечатления», которая звучит в душе уже после прослушивания стихотворения.

второй план, смысл и звук осознаются сообща и становятся по-новому неразлучны. Оттого-то поэзия и есть музыка речи, выражающая музыку смыслов, в своем — по-разному и в разной мере — но неизменно осмысленном звучании» (В. Вейдле, 2002. С. 74). Иначе говоря, музыкальность как «алогическое» смысловое становление поддерживается и осуществляется в стихотворном тексте благодаря особой значимости **звуко-ритмической организации материи.**

Само звучание блоковского стиха всегда в полной мере является **«звукосмыслом»**, то есть передаёт смысл посредством *звука, ритма, интонации*. Стихovedы, конечно, это отмечают: «Музыкальное ощущение явлений находит выражение у Блока как посредством повторяющихся образов, подобных лейтмотивам его лирических циклов и поэм, так и посредством тонкой проработки звуковой ткани и ритмического разнообразия его стиха. Ритм и звук в его поэзии очень часто несут совершенно определенную информацию, улавливаемую читателем синэстетически, на подсознательном уровне» (К. Тарановский, 2000. С. 319). «В поэзии Блока словесная музыка обладает такой необычайной силой, что она образует особую область искусства, особый музыкальный мир» (И. Ковтунова, 2004. С. 36).

Нередко филологи употребляют по отношению к поэзии Блока терминологически туманные эпитеты «напевность», «мелодия»: «...Именно “музыка”, мелодия выводит стихотворения позднего Блока далеко за рамки словесно выраженного в них. Мелодия помогает создать “несказанное”, нерасчленимо многоплановое...» (Ю. Лотман, З. Минц, 2000. С. 383). Думается, что это ощущение «мелодии» возникает именно благодаря особой интонационной организации, присущей блоковскому стиху.

Так, Блок высвобождает ритмическую структуру строфы и строки: благодаря введению «дополнительных» строк в строфу (нарушению строфической инерции) или же расширениям-сжатиям длины строки возникает знаменитый блоковский «ломающийся ритм»; а смена ритма есть смена интонации. Такими интонационными «всплесками» передаются очень важные смысловые моменты стихотворения. Так, например, внедрение как бы «лишнего» с точки зрения метрической структуры строки слова *никогда* в стихотворении «Протекли за годами года» (причем только в одной, первой строфе) наделяет его огромной выразительностью. В конце стихотворения «О да, любовь вольна, как птица» кульминация подчеркивается «расширением» последней строфы до пятистишия, в «России» - до шести строк. В заключительной строфе стихотворения «Чем больше хочешь отдохнуть» убаюкивающие многократные лексико-синтаксические повторы («Забудь... забудь», «Одно, одно – уснуть, уснуть») прерывает резкий ритмический сбой последней строки, внедряющий контрастную, почти прозаическую интонацию («Разбудит кто-нибудь»); так на уровне интонации

непосредственно выражается смысл сказанного. Ниже приведены эти и другие аналогичные примеры.

Протекли за годами года,
И слепому и глупому мне
Лишь сегодня приснилось во сне,
Что она не любила меня *никогда*...
...

Да, я томлюсь надеждой сладкой.
Что ты, в чужой стране,
Что ты, когда-нибудь, украдкой
Помыслишь обо мне...

За бурей жизни, за тревогой,
За грустью всех измен,—
Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

Ну что ж? Одно заботой боле -
Одной слезой река шумней
А ты все та же - лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

Чем больше хочешь отдохнуть,
Тем жизнь страшней, тем жизнь страшней,
Сырой туман ползет с полей,
Сырой туман вползает в грудь
По бархату ночей...

Забудь о том, что жизнь была,
О том, что будет жизнь, забудь...
С полей ползет ночная мгла...
Одно, одно —
Уснуть, уснуть...
Но всё равно —
Разбудит кто-нибудь.

Теперь ты милой руку жмешь,
Играешь с нею, шутя,
И плачешь ты, заметив ложь,
Или в руке любимой нож,
Дитя, дитя!

Лжи и коварству меры нет,
А смерть — далека.
Всё будет чернее страшный свет,
И всё безумней вихрь планет
Еще века, века!

Кроме того, уникальная интонационность блоковского стиха, отмечаемая большинством исследователей, по ощущению музыканта, возникает из явно иной, нежели стопность, природы его ритмики. Выше в работе уже выдвигалось предположение, что первичным состоянием стиха Блока были некие *ритмоинтонационные импульсы*, которые поэт запечатлевал в слове. «Слышно», что, даже находясь формально в рамках традиционной силлабо-тонической системы стихосложения, Блок оперирует именно *словами и словоформами как ритмико-звуковыми единицами*. Для него важна не только «нанизанность» словесных акцентов на единую метрическую схему строки, но и сами звуковые формы этих слов – их *ритмоинтонационные структуры* (РС)¹²⁵. «Напевность» блоковского ритма во многом определяется именно опорой на повторяемость ритмоинтонаций. Слова и словоформы в стихах Блока уподобляются музыкальным мотивам, взаимодействие которых (повторяемость, вариантность или контрастное сопоставление) и определяет развитие, *интонационное становление композиции*.

¹²⁵ Может быть, поэтому у Блока, рассматривавшего свою лирику как единое произведение, сквозными оказываются не только поэтические темы, мотивы и образы, но именно определенные повторяющиеся *слова*, мерцающий смысл которых нерасторжимо связан с их материей, то есть звучанием. Недаром ученые (например, Н. Кожевникова, 1991. С. 11) отмечают особую устойчивость блоковского словаря на протяжении всего творчества.

Методика анализа ритмоинтонационной структуры стиха Блока изложена в главе I разделе 4 настоящей работы (см. параграф 4.5), также много подробных разборов содержат аналитические главы. Здесь же отметим, что *повторяемость ритмических структур* (ритмоинтонаций), лежащая в основе стихотворного ритма Блока, создаёт мощную «напевную» (говоря словами филологов) инерцию, на фоне которой, во-первых, выявляются звуковые сопряжения слов, а во-вторых, любые, даже небольшие изменения приобретают высокую смысловую выразительность.

...	Схема ритмических структур (РС):
Всё, всё обман, седым туманом	1 1 2/2 2/2 3/2
Ползет печаль угрюмых мест.	2/2 2/2 3/2 1
И ель крестом, крестом багряным	2/2 2/2 2/2 3/2
Кладет на даль воздушный крест...	2/2 2/2 3/2 1

Из схемы ритмических структур приведенного четверостишия видно, насколько высока повторяемость РС 2/2 (двусложных слов или словоформ с ударением на втором слоге). Также очевидна симметрия РС в глубоких перекрестных рифмах (*седым туманом – крестом багряным* (2/2 3/2), *угрюмых мест – воздушный крест* (3/2 1)). Такая повторяемость ритмических структур, усиленная лексическими повторами, сильно заостряет слуховую ассоциативность восприятия: становятся ощутимыми самые тонкие звуковые переключки – ассонансы (сквозные О [Ё] и А[Я], на втором плане Е, У и Ы, даже безударные), аллитерации (Ползет Печаль; уГРюмых – баГРяным; обМан – седыМ – туМаноМ - угрюМых Мест; Седым Туманом – меСТ – КРеСТом баГРяным – Кладет воЗДушный КРеСТ); внутренние рифмы (обман – туманом, печаль – на даль). Звуковые и ритмические оболочки слов как бы наслаиваются друг на друга, вызывая и «агглютинацию» их смыслов, создавая единое эмоциональное состояние¹²⁶.

Так материя поэтического текста превращается в подобную музыкальной ткань, где детали неотделимы от целого, а любой элемент звукоритмической материи есть значимый смысловой элемент. Звуко-ритмический план стиха у Блока насквозь содержателен, более того, как будет показано в дальнейшем, именно на этом уровне нередко осуществляются символические «метаморфозы», лишь намеченные лёгкими касаниями в сказанном, создаётся удивительное ощущение, что мы слышим гораздо больше того, нежели реально произносится, ощущение постижения смысла «между строк». Как говорит Асафьев, поэт «может вовсе не

¹²⁶ Г.А. Гуковский выявляет в романтической поэзии (в частности, Жуковского) единство «основного тона» - «лирического тона, обращенного внутрь души самого автора», которое возникает благодаря «наличию лейтмотивов, слов-тем, выделенных не синтаксически и логически, а накоплением эмоциональных повторений, нанизыванием однотонных слов. Тем самым опять тон, лирическая нота преодолевает логику, субъективное преодолевает объективное» (Г. Гуковский, 1965. С. 57). Думается, ощущение «однотонности» слов во многом есть результат их ритмического и звукового сходства.

упоминать ничего о музыке, и всё-таки действие поэтическое (процесс звучания стихов) будет у него музыкальным» (Б. Асафьев, 1972. С. 12).

«Для развития идеи в будущем могут явиться способы более тонкие, чем готовые слова» – пишет Блок (V. С. 22). И действительно, он открывает в словесном высказывании невероятные «засловесные» выразительные возможности. Писатель В. Шаламов говорит об искусстве Блока с восхищением: «Великим мастером звуковой магии был Блок ... Такой тончайшей звуковой инструментовки, какая есть у Блока, у Бальмонта мы не найдем. Вообще с этой стороны Блок – для нас еще не открытая Америка... о Блоке, как тончайшем мастере, написано ничтожно мало» (ст. «Звуковой повтор – поиск смысла»). Уникальную смысловую насыщенность звуковой материи блоковского стиха констатируют и филологи: «По силе словесной музыки, способной выражать “невыразимое”, высказывать “неизреченное”, “несказанное”, Блок не имеет себе равных. ... В музыке стихов Блока – абсолютная гармония звука и смысла» (И. Ковтунова, 2004. С. 8).

«Несказанность» – любимое слово Блока – может быть применено к его стихам почти в прямом смысле: нередко в них «просвечивает» некое ключевое слово, не сказанное в тексте (или сказанное не сразу), но окрашивающее его и своим звучанием, и смыслом (как бы слово в растворенном, «дисперсном» состоянии)¹²⁷. Этот прием называется *звуковой анаграммой*. Например, таким «не сказанным», но звучащим словом в стихотворении «Распушилась, раскачнулась» становится *радость*», словно наполняющее словесную ткань колокольными перезвонами (см. анализ этого стихотворения в следующей главе). Весь текст «За горами, лесами...» пронизан звуковыми аллюзиями слова *имя*», которое произносится в стихотворении лишь последним; медленное звуковое становление ключевого слова порождает здесь ощущение выстраданности, мучительного пути к его произнесению. Подобных примеров звукового анаграммирования, звукового лейтмотива у Блока множество.

К отдельному изучению «звукосимволизма», то есть смысловой значимости звуко-ассоциативных связей в стихотворном тексте, филологи обратились сравнительно недавно (см., например: Н. Любимова, Н. Пинежанинова, Е. Сомова, 1996). Характерно при этом, что львиную долю материала для такого исследования составляет именно поэзия Блока. Авторы вводят ряд новых понятий – *звуковая метафора*, *фоническая цепь*, *доминантные звукоповторы (звуковая доминанта)*, *звуковой лейтмотив* и *анаграммирование* – интересно и убедительно раскрывая «мотивированность» звука содержанием стиха. Однако, на наш взгляд, звукосмысловые связи стиха все же должны рассматриваться в контексте его ритмической

¹²⁷ «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь» (А. Блок, 2000. С. 34).

структуры (подобно тому, как неотделима в музыкальной интонации высотная сторона от ритмической: мелодический рисунок оформлен ритмом и вне ритма сразу теряет смысл и интонационную целостность). Как верно отмечает В. Вейдле в связи с ассонансами в одном из стихотворений: «Пение гласных играет тут немалую роль, но и петь-то их здесь именно интонации заставляют или ритмические ходы, эти интонации в себе несущие» (В. Вейдле, 2002. С. 218, подчеркнуто мной – Ю.О.)¹²⁸.

Поэтому ученый подчеркивает необходимость сохранить при чтении ритм, не разрушить чуждой стиху фразово-логической интонацией его внутреннюю музыку: «Прочтите с нужной, с предписанной текстом интонацией и звуко-смысл ... откроется вам во всем его подлинном богатстве» (там же, с. 220). В настоящей работе предпринята попытка целостного анализа звуко-смысла стиха как неделимого «сплава» формальной и смысловой сторон художественного произведения.

Итак, разветвленная многоуровневая ритмико-звуковая организация является системой воплощения поэтического смысла, во многом создаёт его «музыкальное инобытие». Важно подчеркнуть, при этом, что повторы часто «работают» у Блока по «комплементарному» принципу: периодичность явлений на одном уровне стиховой материи часто осуществляется именно на фоне контраста другого уровня, и это обеспечивает особенно крепкую «спаянность», действительно, какую-то органичность целого.

Так, например, повторяющиеся ритмоинтонации сопрягают разные языковые элементы подобно синонимам. Повтор РС вносит интонацию перечисления, подчеркивает звуковое сходство ритмоинтонаций, и слова в нашем восприятии превращаются в музыкальные вариантно-повторяющиеся мотивы:

В сонное озеро города – зимнего холода...
 РС: 3/1 3/1 3/1 3/1 3/1

Донна Анна в смертный час твой встанет.
 Анна встанет в смертный час.

РС: 2/1 2/1 2/1 2/1 2/1
 2/1 2/1 2/1 1

И, наоборот, внутри синтаксического параллелизма, естественно опирающегося на интонацию перечисления, постепенный рост ритмоинтонаций создаёт эффект смыслового и эмоционального *crescendo*:

¹²⁸ Возможно, одним из доказательств значимости положения звука в ритмоинтонации может служить особенная любовь Блока к симметричным, «центрированным» ритмическим структурам (5/3, 3/2): *среброснежные чертоги, опустившая ресницы, запевающий сон, зацветающий цвет, предзакатная, невозвратное, несказанное, духами и туманами* и т.д. В таких ритмоинтонациях центральная гласная оказывается вынесенной на вершину ритмической волны и поэтому особенно выделяется. Может быть, отчасти поэтому блоковский ритм часто называют «певучим». Кстати, многие из метафор-неологизмов Блока обладают именно такой «покатой» РС, например: *огнекрасная* (туча, отсветы), *легковейная* (весна), *сонноокая* и др.

Не спят, не помнят, не торгуют... Жизнь пуста, безумна и бездонна!
 РС: 2/2 3/2 4/3 РС: 1 2/2 3/2 4/3

В знаменитом «Ночь, улица, фонарь, аптека...» в обрамляющих строках, где особенно сильна интонационная монотонность синтаксического параллелизма (перечисление), ритм резко сламывается в сторону аметричности, «прозаизируется» (за счет несовпадения метрических (схемных) и ритмических (реальных) акцентов), ритмоструктуры слов подчеркнута различны. Когда же синтаксис выстраивает близкую к прозаической интонации фразу («Живи еще хоть четверть века...») – ритм сразу же выравнивается, совпадая с метрической сеткой ямба, ритмические структуры становятся тоже периодичны. Так комплементарно взаимодействуют разные уровни стихового ритма – подобно тому, как в музыкальной ткани не совпадают или совпадают ритмическая пульсация фактуры, мелодический ритм и, например, ритм гармонических смен. В центральной же (5-й) строке стихотворения, выражающей основную идею однообразного вращения бессмысленного бытия, все уровни ритма (синтаксический, метрический, ритмический, ритмоинтонационный) сливаются в подчеркнутой монотонии:

Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет.	Схема реального ритма 1 строки: / / - - - / - / - Метрическая схема 1 строки: - / - / - / - / - <i>(несовпадение ритмич. и метрических акцентов)</i>	1 3/1 2/2 3/2
		4/2 3/2 1
Живи еще хоть четверть века - Все будет так. Исхода нет.	Схема реального ритма 3 строки: - / - / - / - / - Метрическая схема 3 строки: : - / - / - / - / - <i>(полное совпадение)</i>	2/2 2/2 3/2 2/1
		3/2 1 3/2 1
Умрешь - начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь:	Схема реального ритма 5 строки: - / - / - / - / - Метрическая схема 5 строки: : - / - / - / - / - <i>(полное совпадение)</i>	2/2 2/2 2/2 3/2
		6/4 2/2
Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь.	Схема реального ритма 7 строки: / - - / - / - / - Метрическая схема 7 строки: - / - / - / - / - <i>(несовпадение ритмич. и метрических акцентов)</i>	1 4/3 1 3/2
		3/2 3/1 2/2

Конечно, все эти и другие формальные приёмы возникают скорее бессознательно, они рождаются вместе с поэтической мыслью и являются её «плотью и кровью», но именно поэтому их своеобразие есть необходимое условие бытия художественного смысла¹²⁹. Ясно также и то, что нивелирование действенных в смысловом отношении ритмических, звуковых, интонационных «механизмов» стиха (например, при неадекватном чтении или переложении его

¹²⁹ Так, например, Е. Эткинд, обнаружив в первой главе поэмы «Возмездие» «словесно-сонатную форму», признает, что она возникла произвольно, бессознательно, скорее всего, вследствие того, что для Блока «любое произведение поэзии должно было явиться воплощением музыкальных законов бытия» (Е. Эткинд, 1998. С. 266).

на музыку) ведёт к изменению или разрушению его смысла (если учитывать особенности и способы передачи поэтического смысла, о которых говорилось в настоящей главе).

Рассматривая музыкальность как стихию звучащих и звуковых образов поэзии Блока и признавая, в то же время, что «всё это крайне неопределенно-описательно», Б. Асафьев формулирует основную проблему – неудовлетворительность ни «содержательного», ни «формального» подходов в анализе поэтического произведения. «Дело в том, что ни понятие старой школы поэтики: образ – материал поэзии, ни понятие современной поэтики: слово – материал поэзии – не могут передать то **музыкально-смысловое значение интонируемого слова**, которое ясно мне как музыканту...» – поясняет ученый (Б. Асафьев, 1972. С. 56-57, выделено мной – Ю.О.).

Двигаясь далее в поисках «материала поэзии», предлагаем следующую гипотезу: **интонация - материал поэзии**. В отличие от слова или от образа, поэтическая интонация, понимаемая и как интонационный *процесс*, движение (развитие, становление композиции), и как эмоциональная *наполненность звучания, единство* эмоционального лирического тона, - способна объединить в себе и *формальный*, и *содержательный (эмоционально-смысловой)* аспекты звучащего слова.

Будучи основоположником теории интонации в музыке, Асафьев, конечно, обращает внимание на общность поэзии и музыки с точки зрения значимости звучания: «Вслушиваясь, как музыкант, в звучание поэтических произведений, я мало-помалу пришёл к убеждению, что *сущность процесса звучания* и стиха и музыки одна: это некое **состояние**, в котором как обязательное условие предстаёт **непрерывность процесса звучания** от первой зазвучавшей звуковой точки (мига) до последней» (там же, с. 9, выделено мной – Ю.О.). При этом Асафьев отвергает в поэзии «музыкальное начало, понятое в узком инструментальном смысле», которое «может отсутствовать в аллитерационных и ассонансных преднамеренностях»; наличие же в поэзии музыкальных тембров, темпа, динамики и ритмики ученый называет лишь «низшей музыкальностью», поскольку, по его словам, высокая музыкальность стиха невозможна «вне того объединяющего начала, которое и делает музыку музыкой, – вне начала музыкальной формы» (там же, с. 10).

Под «**музыкальной формой**» в поэзии Асафьев не подразумевает аналогий строения поэтического произведения с типизированными музыкальными структурами, но имеет в виду лишь «актуальное, всё объединяющее начало, которое все блуждающие в процессе звучания поэтической (словесной) ткани элементы сопрягало бы в музыкально-поэтический организм – в форму (конечно, отличную от музыкальной в силу различия условий интонации, но всё же очень к ней близкую)» (там же, с. 11, подчеркнуто мной – Ю.О.). Таким образом, Асафьев констатирует, во-первых, **единство и процессуальность** звуко-ритмической стороны

стихотворения, а, во-вторых, её **смысловую актуальность**, то есть музыкальное становление смысла.

Исходя из всего философско-эстетического контекста (блоковской концепции «мировой музыки», многочисленных высказываний Блока о роли звука, ритма в поэзии), а также из собственно творчества поэта, являющегося живым воплощением «духа музыки», – нет сомнений, чтобы Блок «не слышал бы сам своих слов в их звучащей сущности, то есть как явленные состояния звучания, а не как лишь при желании вслух произносимые или при чтении слышимые слова» (там же, с. 15). Именно так – как к «звучащей партитуре», нужно относиться, на наш взгляд, к стихам Блока.

Музыка блоковского слова есть интонационное выражение и становление художественного смысла стихотворения, и это явление удивительно близко интонационной передаче смысла в музыке. В этой связи основной акцент в данной работе сделан на анализе стихотворений Блока с точки зрения выявления их музыкальности – звучно-ритмико-интонационного воплощения и становления поэтического смысла как комплекса словесного и засловесного, вербально-дискретного и интонационно-континуального. Это значит, что в стихе не только рассматриваются особенности всех выразительных средств (метро-ритма, фонетики, лексико-грамматических и синтаксических структур), но и прослеживается роль каждого звучащего момента в динамическом контексте целого, в его сопряжениях с предыдущим и последующим.

Стихотворение Блока, говоря словами самого поэта, – это всегда «некое соединение, постоянно меняющее свой внешний образ, текучее..., и, однако, не изменяющееся в чём-то самом основном» (VI. С. 453). Диалектическое единство изменяющегося и неизменного можно обнаружить, как было показано, практически на любом композиционном уровне. Но если рассматривать стихотворение как потенциальный или реальный текст музыкального произведения, то здесь реализация диалектического единства важнее всего на уровне **звукосмысла**, то есть **интонации** – переходного моста из поэзии в музыку.

Музыкальность как «дух музыки» (эйдос)	Музыкальность в оформленности (логос) («установленность слова на музыку» (Михайлов): идеи, образы, поэтические мотивы, особенности формальной организации)
<p><i>Стихия</i> (дионисийское), <i>Хаос</i> - бесформенное, безмерное</p>	<p><i>Культура</i> (аполлоническое); <i>Космос</i> – «мировой оркестр»;</p> <p>оформленное, стройность, гармония, соразмерность, мастерство художника</p>
первозданное, древнее, истинное	<ul style="list-style-type: none"> носители «духа музыки»: народное, архаическое, Россия, великие творческие личности, вечные культурные ценности (в т. ч. музыкальные произведения искусства)
<i>природа</i> , ее стихийные силы (огонь, ветер, выюга, снег, океан, вода)	образы природных стихий, всегда в <i>озвученном</i> и эмоционально окрашенном <i>движении</i> («Ревёт ураган, поёт океан...»)
<ul style="list-style-type: none"> сильные <i>эмоции</i> в их предельной степени выраженности (любовь, страсть, восторг, тоска, боль) слитость <i>радости</i> и <i>страдания</i> («блуждающее и мучительное наслаждение бытием» (Лосев)) <i>роковое</i> начало 	<ul style="list-style-type: none"> внешняя сдержанность выражения, под ней – «огонь» страстей; выражение эмоционального состояния через всевозможные <i>звуковые образы</i>: человеческий голос («<i>песня</i>») во всем ее многообразии), тембры музыкальных инструментов («отлична скрипок запредельных»), звучания природы и т.д.; особое эмоциональное состояние, слитность <i>восторга</i> и <i>радости</i> и <i>тоски</i> («Радость – Страданье», «мелодией одной звучат печаль и радость»), <i>гибель</i> (ее желание и приятие, «упоение гибели»: «Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть»)
<ul style="list-style-type: none"> безначальное и бесконечное, движение, стремление, текучесть, цикличность, вечное <i>становление</i>, изменчивое и неизменное 	<ul style="list-style-type: none"> идея <i>пути</i> (и в осмыслении «лирической трилогии» как единого пути, и в поэтических мотивах – «мой поезд летит, как цыганская песня...»; «Жизнь без начала и конца...»); <i>циклизация</i> стихотворений, начала стих-й <i>не с начала</i> происходящих в них событий: «И опять...», «И вновь...», «А под маской...», «Девушка пела...», <i>обрамление</i> стих-й кольцевым повтором («Ночь. Улица. Фонарь. Аптека... - Аптека. Улица. Фонарь»); проходящие сквозь всё творчество <i>сквозные образы</i> и символы, узнаваемые, но переосмысленные; безначальность природных стихий («Нет исхода выгоям певучим! / Нет заката очам твоим звездным!»)
<ul style="list-style-type: none"> «бездонные глубины духа», дологическое состояние мысли, невыразимое, нескзаанное, слитость, целостность, органическое единство 	<ul style="list-style-type: none"> огромная смыслообразующая роль <i>ритма</i> (повторность и вариантность на всех уровнях организации поэтического текста); динамическое <i>становление</i> композиции на звуко-ритмо-смысловом, то есть <i>интонационном</i> уровне; Преобладание эмоционального выражения над логическим: передача смысла посредством звуковых и ритмических соответствий, <i>ослабление логических связей</i> в тексте (сложная метафора, оксюморон, кагахреза, деформация синтаксиса, структурное сходство с внутренней речью, <i>внушение</i> эмоционального состояния); <i>символ</i> (иносказание); смысловая <i>многозначность</i>; «единство в многообразии» (Белый), «слитость внеположенных частей» (Лосев)
таинственное, невидимое для взора	вечер, ночь - время для постижения истины, «ночное безмолвие и мрак – условия предмирные»
Прекрасное как сущность бытия	Мир творчества – воссоздание и воспевание Прекрасного («А мир прекрасен, как всегда»)

Поэт-лирическое «Я»

«Звуковые волны, ритмические колебания, подонные волны эфира», «певучий», но «чуждый внешнему миру звук»

«Звук принят в душу», «Музыка творит мир»

=> выражение смысла через звук и звучащее,

=> звук, ритм, рождающиеся в душе поэта = интонация

Глава III.

Музыкальность поэтической интонации Блока и ее воплощение в музыке

*Внутренний ритм всякой музыки зависит от того, кто её исполняет,
как всякое слово зависит от уст, которые его произносят.*

К. Дебюсси

*Слово и музыка, литература и музыка, музыкальное произведение может существовать только тогда,
когда оно добавляет нечто к стихам или литературному сочинению.*

Г. Свиридов

1. Теоретические проблемы музыкальной интерпретации поэзии А. Блока

1.1. Интонация поэтическая и музыкальная.

Семантические задачи «перевода». Эмоциональный тон

Э. Денисов со свойственной ему резкостью суждений писал: «Музыка должна создавать единственно возможное прочтение стихов. Когда это случается — стихи защищены. Уже никто на них не может писать» (цит. по: «Неизвестный Денисов». С. 54). Трудно удержаться от возникающего вопроса, зачем «защищать» стихи, чтобы никто больше не смог на них писать. Однако, правота его в том, что, действительно, когда мы слышим особенно органичное соединение поэзии и музыки, то это музыкальное прочтение стихотворения представляется потом единственно возможным.

Пытаться раскрыть секрет этого таинственного процесса «переплавки» прекрасной поэзии в прекрасную музыку – значит, пытаться постичь «механизмы» гениальности: при всех ухищрениях анализа, всегда остается ощущение остановки у «запертой двери», у некоего «алтаря», где совершается таинство и куда войти нельзя. И эта принципиальная непостижимость непреодолима, поскольку без неё произведение искусства перестало бы быть творением в божественном смысле слова. Однако соблазн велик: приблизиться к «месту встречи» двух искусств, в какой-то мере проследить момент перерождения поэтического произведения в музыку, рассмотреть детально, «как это сделано», восхититься мастерством, а при неудачных музыкальных прочтениях – понять хотя бы объективные причины их неудачи.

В огромном, неисчерпаемом спектре проблематики слова в музыке особое место занимает проблема сохранения в музыкальном воплощении музыкальности самого поэтического слова. Музыкальное стихотворение, подобно пению сирен, привлекает композиторов, но попытки присоединить к нему собственно музыку чаще всего разбиваются о

невидимые «подводные рифы». Эту проблему отмечал еще А.В. Амброс: «Понятия “удобного” и “неудобного” для композиции – понятия довольно странного свойства. Из немецких поэтов: Гёте, Уланд, Эйхендорф и Гейне менее всего обеспечены от посягательства юных композиторов. Лирические стихотворения этих поэтов – само благозвучие, и музыка к ним должна создаваться сама собою. Но при всём этом музыкальное творчество может быть здесь не только **облегчено**, но даже и вовсе **не иметь места**. ... К чему тут еще музыка, и что ей здесь делать? Разве надеть этому стихотворению, которое само проносится как запах фиалки, – колодки из повторений текста ... или навесить на крылья его целый оловянный аппарат гармонизации. ... Господа композиторы ..., вы заглушите мелодию гётевского стиха вашей собственной, а между тем еще вопрос, выиграем ли мы от этой замены?» (А. Амброс, 1889. С. 62-63, выделено мною – Ю.О.)

Поэзия Блока в этом смысле как нельзя более показательна, поскольку она вся «зиждется» на своей собственной внутренней музыке, которая, как уже говорилось, столь хрупка, что может улетучиться даже при произнесении стихов вслух, не говоря уже о музыкальной интерпретации.

Попытки уяснить, что же есть собственно «музыка стиха» Блока, привели нас, в частности, к понятию *поэтической интонации* как ритмозвуковой, эмоциональной форме смысла, близкой к музыкальному звучанию, первично являвшейся поэту и затем «отливавшейся» им в слова. Также было выяснено, что она «жизнеспособна» только в условиях особой стиховой монотонии, максимально выявляющей ритм и интонацию неадресованности. Именно тогда начинают «работать» многочисленные звукоритмические связи стиха, выявляющие смысловые корреляции (такие, например, как наращивание семантики повторяющихся слов-символов, или сложные метафоры из двух и более слов, или сближение далёких понятий благодаря звуковой общности слов и т.п.). Также чрезвычайно важно для нас, что при «правильном» чтении поэтического текста (в манере стиховой интонационной монотонии) в самом звучании голоса возникает заложенная автором эмоция (эмоциональный тон), и, таким образом, читающим как бы воспроизводится «голос поэта».

Произнесенное вслух или пропетое стихотворение всегда есть уже определенная и конкретная его интерпретация. В этой связи одной из центральных проблем любого озвучивания стихотворения становится соотношение *интерпретации* и сохранения поэтической интонации, «авторского тона». В каком-то смысле промежуточным звеном между поэтическим текстом и музыкально-поэтическим произведением на этот текст можно назвать искусство поэтической *декламации*: ведь прочтение стиха вслух даёт так или иначе его интерпретацию, которая может реализовать или, наоборот, нейтрализовать возможности

текста¹³⁰. Сам факт «прочтения вслух» данного стихотворения неотъемлемо присутствует и в любом вокальном произведении. Подобие музыкального прочтения текста композитором и искусства декламации отмечает И. Лаврентьева: «Превращая стихотворение в музыкальную речь, композитор определенным образом интонирует его, учитывая и темп его “произнесения”, и смысловые акценты, и цезуры, и общую метрическую схему стиха, и особенно ее внутреннее ритмическое наполнение» (И. Лаврентьева, 1978. С. 18).

Следовательно, возникает вопрос, каковы законы и границы интерпретации, есть ли в поэтическом тексте некие *константы*, на которых держится смысл и изменение которых значит разрушение смысла? В отношении декламации С. Бернштейн отмечает необходимость посредством анализа установить эти константы: «Для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных декламационных интерпретаций. Произведение поэта лишь обуславливает известный замкнутый круг декламационных возможностей. Декламатор, если он не хочет переступить законные границы своего искусства – искусства принципиально опосредованного, интерпретаторского, – должен, путем специального анализа, хотя бы интуитивно, **уяснить себе эти возможности и в пределах их круга осуществить свой выбор**» (С. Бернштейн, 1927. С. 40, выделено мной – Ю.О.).

С одной стороны, очевидно, что подобное «уяснение круга возможностей» так или иначе происходит и при «прочтении» поэтического текста композитором. С другой – музыкальное воплощение стихотворения отнюдь не относится к формам «принципиально опосредованного, интерпретаторского» искусства: декламация не может привнести в поэтическое произведение ничего кардинально «встречного», все её возможности могут быть почерпнуты только из самого текста, тогда как музыка – мощное самостоятельное искусство – может «прочитать» текст несравнимо более широко, обогатить его или нивелировать, или даже убить (ведь известны примеры гениального возвышения музыкой достаточно посредственных текстов или наоборот, композиторских неудач при обращении к великим поэтическим произведениям). «Композитор, задумывая романс, поначалу выступает в роли как чтеца – без сцены, так и лингвиста – без письменного стола. Случается, что эти роли его не привлекают, и тогда поэтику автора стихотворного текста он заменяет собственной» (И. Степанова, 2002. С. 155).

¹³⁰ Начиная с 20-х годов XX века и затем периодически на протяжении уже почти столетия, в филологии ставился вопрос о необходимости разграничения стихового искусства и декламации, то есть произнесения стихов вслух. Ученые считали, что «материал этих двух искусств различен: поэту в качестве материала предоставлены только элементы языковой системы, и, прежде всего, элементы фонические, – декламатор строит своё произведение из материальных звуков; стиховое искусство – искусство нематериальное, – декламация насквозь материальна, в той же мере, как архитектура и скульптура» (С. Бернштейн, 1927. С. 39-40). И только во второй половине XX века возникла и усилилась тенденция к пониманию поэтического текста как записанного звучания, как прочно зафиксированной в тексте интонации, которая вовсе не дает возможности «любых» вариантов произнесения.

Еще одна проблема интерпретации (как в декламации, так и в музыкальном произведении на поэтический текст) – это неизбежное сужение потенциала текста. «Декламация, стремящаяся к точности, всякий раз **реализует лишь одну из намеченных в стиховом произведении, зачастую очень разных, а порой и противоположных возможностей и тем самым исключает все остальные.** В этом смысле проблема декламации родственна проблеме перевода» (П. Бранг, со ссылками на С. Бернштейна, 2010. С. 36-37, выделено мной – Ю.О.). Тем более актуальна эта проблема в музыкальном прочтении стиха. В этой связи И. Степанова очень точно замечает, что «музыка, индивидуализируя интонацию, как бы “припечатывает” слово, закрепляет единственный его смысл, тем самым вообще не оставляя поля для вибрации» (цит. соч. С. 141). И если, по ее же словам, «свои собственные возможности создания ассоциативного комплекса при этом забываются, ведь в данный момент музыка “обслуживает” слово» – художественный результат практически обречен на провал.

Как сказал Эрнест Лёгувэ¹³¹, «читать – всё равно, что переводить» (цит. по: П. Бранг, 2010. С. 37). Пожалуй, само искусство **поэтического перевода** весьма родственно сочинению музыки на стихи, поскольку требует **воссоздания стихотворения из иного материала.** А ведь «для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответствии слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» (В. Белинский, 1953. С. 429). В области поэтического перевода сложились два принципиально разных подхода: так называемый «перестраивающий метод», когда переводчик, по образному выражению М. Лозинского, «переливает чужое вино в свои, привычные мехи», и второй тип перевода, ведущий традицию от Брюсова, который М. Лозинский характеризует как «воссоздающий, воспроизводящий со всей возможной полнотой, точностью и содержанием, и форму подлинника» (цит. по: К. Григорьян, 1987. С. 40). Однако очевидно, что в точности эта задача невыполнима, поскольку каждый язык имеет свой строй, свои особенности звучания, грамматики и пр. Тем более, если речь идет о сложной звуко-смысловой ткани лирического стихотворения, где, подобно музыке, звуковая форма воплощает собой поэтический смысл. Как писал В. Брюсов: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, — таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. ... Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немислимо. ... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом

¹³¹ Эрнест Лёгувэ (Ernest Legouvé, 1807-1903) – франц. писатель, публицист.

произведении, составляет метод перевода» (В. Брюсов, 1975. С. 105-106, подчеркнуто мной – Ю.О.).

По свидетельству, Вс. Рождественского, именно таков был подход Блока к переводу: «...Блок переводил и сам, и тщательно редактировал чужие работы. Редактор он был требовательный и даже придирчивый, но старался передать не букву, а дух подлинника — полная противоположность Гумилёву, который, редактируя переводы французских поэтов, главным образом, парнасцев, прежде всего следил за неуклонным соблюдением всех стилистических, чисто формальных особенностей, требуя сохранения не только точного количества строк переводимого образца, но и количества слогов в отдельной строке, не говоря уже о системе образов и характере рифмовки. Блок, который неоднократно поступался этими началами ради более точной передачи основного смысла и “общего настроения”, часто вступал с Гумилёвым в текстологические споры». (Н. Гумилёв в воспоминаниях современников, 1990. С. 224). Из воспоминаний о Блоке и исследований его черновиков известно, что при переводе он не удовлетворялся одним подстрочником, а всегда просил читать ему стихи вслух на языке оригинала, «чтобы **запомнить их ритм**. При этом он выказал поразительную память, запомнив не только ритм, но и целые строфы стихов на совершенно незнакомых ему языках» (из воспоминаний М. Бекетовой; цит. по: К. Григорьян, 1987. С. 47, выделено мной – Ю.О.). Очень интересно и показательно сравнение переводов стихотворения Исаакяна «Моей матери» Блока и Вяч. Иванова, приведенных в сборнике «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней»:

Подстрочный перевод	Перевод А. Блока	Перевод Вяч. Иванова
Из моей родины (я) удалился, (Я) бедный странник не имею дома, С милой матерью (я) разлучился, Грустный, печальный, не имею сна.	От родимой страны удалился Я, изгнанник, без крова и сна. С милой матерью я разлучился, Бедный странник, лишился я сна.	В чуждеальном я плену Жизнь бездомную клянчу: Как с родимую простился, Сном спокойным не забылся.
(Вы) с горы идете, красивые птицы, Ах, моей матери (вы) не видели? (Вы) с моря идете, нежные ветры, Разве поклона (привета) (вы мне) не принесли?	С гор вы, пестрые птицы, летите, Не пришлось ли вам мать повстречать? Ветерки, вы с морей шелестите, Не послала ль привета мне мать?	Вы летите, птицы, с гор: Залетали ль к ней во двор? Ветерок, ты с моря дуешь: От неё ль меня целуешь?

В своём переводе Блок старается, как писал он Брюсову, «держаться как можно ближе подлинника»: сохраняя ритм и, насколько это возможно, само звучание словесной ткани, ничего не прибавляя «от себя». Перевод Иванова же по сравнению с блоковским выглядит очень вольным, это скорее собственное стихотворение «по мотивам» первоисточника: здесь иной ритм, иной дух, иная интонационность. Рассматривая переводы Блока, К. Григорьян в поиске нужного сравнения, иллюстрирующего отличия хорошего перевода от плохого, обращается к звучанию музыки, наличию или отсутствию в исполнении «живого обаяния... души мелодии»; и, думается, закономерно приходит к ключевому для лирической поэзии понятию *интонации*: «Прежде всего, важен вопрос: нашел ли переводчик ключ к подлиннику, который позволил бы ему войти как полноправному хозяину в этот дотоле ему неведомый, замкнутый мир; **уловил ли он интонацию поэтической мысли**, ее регистр? Блоку, несомненно, удалось **найти интонационный регистр** стихотворения Исаакяна» (К. Григорьян, 1987. С. 56, выделено мной – Ю.О.).

Как представляется, подходы композиторов к музыкальному воплощению поэзии Блока можно классифицировать по точно такому же критерию. И. Степанова считает, что «сближение музыки и слова осуществляется чаще всего по какому-нибудь одному параметру, в идеале являющемуся лидером в данной семантической структуре поэтического текста (метроритм...,

синтаксис, символика...») (И. Степанова, 2002. С. 140). Но, как было выявлено выше, ведущая роль в лирической поэзии, а в лирике Блока особенно, принадлежит *интонации*, которая, подобно музыке, выражает смысл и чувство непосредственно в самом звучании поэтического текста. Поэтому ни метроритм стихотворения, ни его синтаксис, ни символика и пр., в отдельности воплощенные в музыке, еще не образуют нового качества – синтеза их в *интонации музыкальной*.

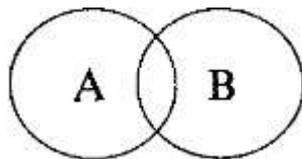
Приведем отрывок из беседы музыковеда М. Нестьевой с композитором В. Сильвестровым, который также говорит иными словами об интонационном единстве стиха и необходимости для композитора услышать и сохранить «эту неразрушимую гармонию»:

«М. Н. Ты как композитор, видимо, улавливаешь в стихе какую-то музыку, которая с его внешним содержанием может и не согласовываться?

В. С. Не знаю, так ли это. Дело в том, что сам текст, когда ты его пропеваешь, вслушиваешься в него, **уже имеет свою что ли зачаточную музыку анонимного плана**. Не её ли передают барды, что поют под гитару? Когда же композитор берется за текст, он, с одной стороны, **улавливает «схваченность» стиха** и опирается на эту **неразрушимую гармонию**, с другой, **подключает её к своей чисто музыкальной поэтике**. Это и есть Lied.

Бывает другой подход, когда композитор не стремится «подключиться» к стиху, а скорее пытается продемонстрировать своё умение, свою изощённую технику, свободу своих действий. Мне такой подход не кажется благодатным ... Чем возвышеннее текст, тем труднее его объединять с музыкой. Музыка должна ждать, чтобы текст приблизился к ней и **пойти как бы параллельно этому тексту в таком смиренном содружестве** (При этом по характеру она может быть активной)» (2004. С. 128-131, выделено мной – Ю.О.).

Таким образом, жизнь поэтического произведения в музыке далеко не адекватна ему самому, и если уже «читать – значит переводить», а переводить – значит, фактически воссоздавать заново, то здесь происходит еще более сложный процесс «перевода» – с одного художественного языка на другой. Об этом говорит Ю.М. Лотман, рассматривая системы коммуникаций и передачи с их помощью определенной информации (например, при общении людей на разных языках и т.д.): «В нормальном человеческом общении ... заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего. В этих условиях нормальной становится ситуация пересечения языкового пространства говорящего и слушающего»¹³²:



Ю.М. Лотман поясняет, что в ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает его бессодержательным. Однако, – отмечает Лотман, – «ценность диалога оказывается связанной не с той

¹³² Поставим на места «говорящего» поэзию, а «слушающего» — музыку (или поэта и композитора).

пересекающейся частью, а с **передачей информации между непересекающимися частями**. Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той сферой, которая затрудняет общение, а в пределе — делает его невозможным. Более того, чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что **перевод непереводаемого** оказывается **носителем информации высокой ценности** («Семиосфера». С. 16, выделено мной — Ю.О.).

Поясняя, что это правило тем действенней, чем более различны языки между собой, Лотман приводит важный для нас пример: «Если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным. Это отражается и на огромной вариативности в случае обратного перевода»¹³³. При этом справедливым по отношению к музыкально-поэтическому произведению оказывается и следующее положение Лотмана: «Непонимание (разговор на не полностью идентичных языках) представляется столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание. Исключительная победа любого из этих полюсов — разрушение информации, которая создается в поле их взаимного напряжения».

Как пишет М. Бланшо, «перевод никогда не ставит целью устранить различие. Напротив, он играет на нём...» (цит. по: Н. Мышьякова, 2002). «Манящим и искомым оказывается именно то “истинное” произведение, которое обнаруживается в различии, становящемся источником нового смысла» – добавляет Н. Мышьякова (там же, с. 5).

Проецируя данные тезисы на ситуацию «музыкальный поэтический текст – музыкальное произведение на этот текст», мы предполагаем, что «манящим и искомым» между ними становится музыкальный эквивалент поэтической интонации – как эмоциональный тон, невыразимый вербально звуко-смысл, который композитор постигает через звучащее слово, но переплавляет в созвучную музыкальную эмоцию. Именно это – наиболее сложное и для улавливания, и тем более для передачи, но сущностное для лирического стихотворения единство эмоционального тона, почерпнутого из поэтической интонации – думается, и есть аналог искомых Брюсовым элементов перевода, которые «должны быть воспроизведены во что бы то ни стало» (Лозинский). Получается, что в музыкальной поэзии и в написанной на нее музыке возникают очень сходные, но как бы параллельные явления, как в переводе по блоковскому методу – «дух, но не буква» (можно сказать, «встречно-музыкальные»). В то же время, музыкальная интонация опирается и на конкретные формальные элементы интонации

¹³³ Близка этому высказыванию известная мысль Б. Асафьева о том, что союз поэзии и музыки в романсе никогда не может быть полной гармонией, – «это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство... Не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры» (1971. С. 233-234).

поэтической – ритм, синтаксис, звуковые особенности, интонационную драматургию (композицию), составляющие важнейший пласт связи двух искусств, по Лотману, их «область пересечения».

Проблематика поэтической интонации и ее связи со смыслом прослеживается в полемике Б. Эйхенбаума и В. Жирмунского¹³⁴. По существу, антагонизма в их позициях нет, поскольку ученые говорят о двух разных аспектах поэтической интонации: Эйхенбаум – об интонации («мелодике») как комплексе особых синтаксических приемов, осуществляющих становление, развертывание эмоционально-смыслового содержания лирического стихотворения, а Жирмунский – о зависимости манеры интонирования от «общей смысловой окраски или эмоционального тона речи, а следовательно – от художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля» (В. Жирмунский, 2001. С. 157, выделено мной – Ю.О.). Как представляется, эти две позиции неразрывно связаны и именно вместе определяют явление поэтической интонации, оказывающееся очень близким музыкальному ее аналогу: эмоционально-смысловая наполненность каждого звучащего момента и соотнесение его с другими (что-то вроде «тонности», «вокальвесомости», по Асафьеву) и интонационное становление формы в целом (композиции).

Насколько известно автору данной работы, вопрос о поэтической интонации и ее воплощении в вокальном произведении в литературе специально не рассматривался – ни с точки зрения комплекса выразительных средств, ни как целостное понятие. Как правило, музыковеды изучали претворение в музыке речевых интонаций (Асафьев, Васина-Гроссман и др.). О необходимости разграничения интонаций речевой и поэтической говорит в своей книге И. Степанова, отмечая «условность классификации» филологии¹³⁵: «для того, чтобы говорить о родстве поэтической и музыкальной интонаций, необходимо уточнить, какая именно интонация “переводится” в музыкальную: **речевая**, действительно довольно легко формализуемая, типизируемая и постоянно вводимая в поэтический текст или собственно **поэтическая**, трудно уловимая, столь специфичная, что даже сегодня в лингвистике нет единой точки зрения на этот вопрос» (И. Степанова. С. 127, выделено мной – Ю.О.).

Итак, любое поэтическое произведение, включаясь в состав произведения музыкального, перестаёт быть тождественным самому себе, это признанный музыковедами факт: «В романсе текст уже не обладает самостоятельной эстетической ценностью, как и самостоятельностью художественного языка. Язык романса – музыкально-поэтический, и живет он по своим собственным законам, в соответствии с новой художественной реальией...» (И. Степанова. С. 167). «Это превращение неизбежно совершается даже при самом точном и непосредственном “попадании” композитора в поэтический строй стиха и его подтекст. Стихотворение, положенное на музыку, начинает жить второй, “параллельной” жизнью, непременно иной, чем первая, данная ему поэтом» (М. Элик, 1972. С. 6). Но, как верно пишет другой исследователь,

¹³⁴ Имеются в виду труд Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» и работа-отзыв В. Жирмунского «Мелодика стиха. (По поводу книги Б.М. Эйхенбаума)».

¹³⁵ Речь идет о дефинициях типа *напевная-говорная-декламативная* (Б. Эйхенбаум, В. Холшевников) или *лирическая-эпическая-драматическая*, но это общие типы стиха, скорее сопоставимые с жанрами и, на наш взгляд, относящиеся к явлению собственно поэтической интонации лишь «по касательной».

эти отношения «двух жизней поэзии ... возникают только тогда, когда “поющийся двойник” стихотворения ... становится **фактом бытия музыки...** В противном случае стихотворение просто не замечает своих двойников и те исчезают практически бесследно» (Б. Кац, 1983. С. 10, выделено мной – Ю.О.). Эту мысль подчеркивает и Г. Свиридов (см. эпиграф к главе).

Вопрос: почему так происходит? Ведь, например, формально в вокальном произведении весь поэтический текст сохранен (без изменений)? Потому, что музыка – *интонационное* искусство, и если оно разрушает интонационное начало стиха – оказывается, что без него стихотворение не только превращается в «текст» или «слова», но и вообще теряет смысл. Значит, **если музыка разрушает музыку стиха, она должна воссоздать её своими средствами**, воссоздать «эквивалент» души стихотворения – его эмоционального тона, его смысла, его интонационного единства и интонационной драматургии, так, чтобы поглощённые музыкой «слова» поэтического текста вновь обрели единство. «Музыка должна быть настолько прозрачной, чтобы было видно дно и сквозь это пространство просвечивало стихотворение», — говорит композитор В. Сильвестров (цит. по: В. Полевая, 2007).

Термин-выражение *эмоциональный тон* давно фигурирует и в поэтике, и в музыковедении: неопределенное «что-то», – «проникающее в самую глубь души» (Чайковский), «музыка груди» (Фет), – на которое отозвался эмоциональный камертон и которое, «будучи облечено в звуковую форму, начинает жить самостоятельной жизнью, игнорируя, а зачастую и противореча деталям словесного текста» (И. Степанова. С. 162). Современная психолингвистика, анализируя восприятие поэтического текста, экспериментально доказывает объективное наличие в нем *«эмоционально-смысловой доминанты»*, которая обуславливает сходное понимание, близкое авторскому «заданию», большинством воспринимающих (см. исследования В. Пицальниковой, М. Черновой).

От того, как этот эмоциональный тон, эмоциональная интонация, окрашивающая звучание всего стихотворения, поймана, почувствована композитором, и как он её «переведет» на язык музыки, создав встречную музыкальную интонацию (встречный эмоциональный тон музыки), на самом деле порожденную поэтическим эмоциональным тоном – от этого зависит судьба «музыки стиха», удача или неудача музыкального произведения. Получается, что «перевод» музыки стиха в музыку осуществляется на уровне **эмоционального смысла в чистом виде, «дематериализованного» по отношению и к слову, и к музыке.** Это, может быть, возвращение в какой-то степени к тому «дословесному» состоянию стихотворения, о котором говорят многие поэты, в том числе и Блок¹³⁶.

¹³⁶ В качестве одного из видов семантического несоответствия в романсе И. Степанова называет «несовпадение эмоциональных тонов поэтического источника и музыки» (того, что филологи называют «лирическая тональность»). При этом причиной видит «наличие у композитора очень сильной эмоциональной доминанты», подобной приоритетной теме в поэзии. Под таким углом зрения рассматривается исследователем вок. цикл Шостаковича на стихи Блока. В свете нашей темы – музыкальности поэзии и ее воплощении в музыке – проблема

Такой подход к музыкальной семантике (как квинтэссенции эмоционального смысла стиха, «эмоционально-смысловой доминанты», почерпнутой из его интонации), как представляется, снимает проблему «горизонтальных смещений, сдвигов – опережения или запаздывания музыки в отражении образов и смысла текста», отмеченную И. Степановой. Как говорит Е. Невзглядова о способности стиховой интонации передавать общий смысл стихотворения – «ритмическая монотония как будто “помнит” печаль первых строк и “знает” о последующих», – так же и музыка, которая берет на себя выражение эмоционального смысла стиха, и «уже знает», и «еще помнит», и открывает смысловые глубины поэтического текста и подтекста, вовсе не последовательно иллюстрируя его. Р. И. Аванесов делает важный для нас вывод: **«Мелодия, в том числе и речитатив, рождаются не из связи звука и слова (текста), а из связи звука – подтекста (музыкального восприятия словесного произведения) и слова»** (Р. Аванесов, 1986. С. 248, выделено мной – Ю.О.).

Вспомним удивительное свойство поэтического текста, о котором говорилось в первой главе исследования: уже первая строка стихотворения заключает эмоциональную интонацию, которая, подобно музыкальной теме, определяет характер всего стихотворения. Писатель В. Шаламов объясняет эту способность концентрации эмоционально-звукового смысла в одной-двух строках спецификой рождения лирического стихотворения: «Для первой строфы используется весь личный опыт всех клеток тела поэта, нервов, мышц, напрягаются мускулы памяти. Весь опыт человечества здесь пытается вырваться и закрепиться на бумаге. Тысячи различных побуждений находят свою равнодействующую в записи первой строфы — в создании звукового каркаса будущего стихотворения. ... Уже эта первая строфа определяет любимую интонацию поэта. ... Ее первые слова уже подобраны, уже возникли произвольно в мозгу, чтобы гласные и согласные буквы представляли собой подобие кристалла геометрической правильности — повторяемый звуковой узор. ... Это — процесс мгновенный, часто полусознательный. Начиная стихотворение, нельзя сказать, чем оно кончится, но каким будет его фонетический, интонационный облик — это предсказать можно, ... звуковой каркас будущего стихотворения, его очень приблизительная идея — при полной силе эмоционального напора — существует» (В. Шаламов, «Звуковой повтор – поиск смысла»; эл. ресурс).

«контртона» (И. Степанова) представляется либо слишком уводящей в сторону, либо актуальной при рассмотрении композиторских неудач. Представить себе убедительный художественный образец удачного «контртона» к столь сложной и музыкальной поэзии, как поэзии Блока, сложно: она слишком многогранна и неисчерпаема, чтобы в ней не нашлось бы предложенного композитором тона, и либо она «поглотит» его «как мелкую рыбешку» и музыкального произведения не состоится, либо этот композиторский «встречный тон» уничтожит собственно музыку стихотворения, превратив его в «текст» или «слова» совершенно нового произведения. Но если музыка «мельче» текста – это практически всегда неудача, если наоборот – далеко не всегда (та же И. Степанова отмечает, что на слабые тексты много прекрасных романсов). Как пишет исследователь, «проблема, связанная с “потерей” текстом романса смысловой емкости первоисточника, является не столько проблемой семантического взаимодействия слова и музыки..., сколько проблемой плохой музыки» (И. Степанова. С. 167).

Если композитору удаётся услышать, почувствовать и музыкально передать этот «эмоциональный напор» – в дальнейшем им определяется вся музыкальная форма (которая, в зависимости уже от типа интонационного развития стихотворения, развивается либо вариатно-вариативно, либо векторно устремляясь к кульминации (возможно, образно контрастной, но «помнящей» о первоначальном «мотиве» и соотносящейся с ним)¹³⁷. Тот факт, что обобщающая эмоциональное содержание всего стихотворения музыка способна родиться лишь под впечатлением первой строки, подтверждает А. Шёнберг в статье «Отношение к слову»: «Многие мои песни я написал полностью, опьянённый *начальными звуками первых слов текста*, в пылу сочинения нисколько не заботясь и не думая о дальнейшем течении поэтических событий. Лишь спустя несколько дней мне приходило в голову поинтересоваться, в чём же собственно состоит поэтическое содержание моих песен. При этом, к моему великому изумлению, выяснялось, что я отдавал поэту должное в наибольшей мере именно тогда, когда, руководствуясь *первым непосредственным впечатлением от начального звука стихотворения*, угадывал всё, что с необходимостью должно было следовать за этим начальным звуком» (цит. по: А. Махов, 2005. С. 184, курсив мой – Ю.О.). Ведь и стихотворение нередко рождается из мгновенной вспышки-импульса, как говорят поэты:

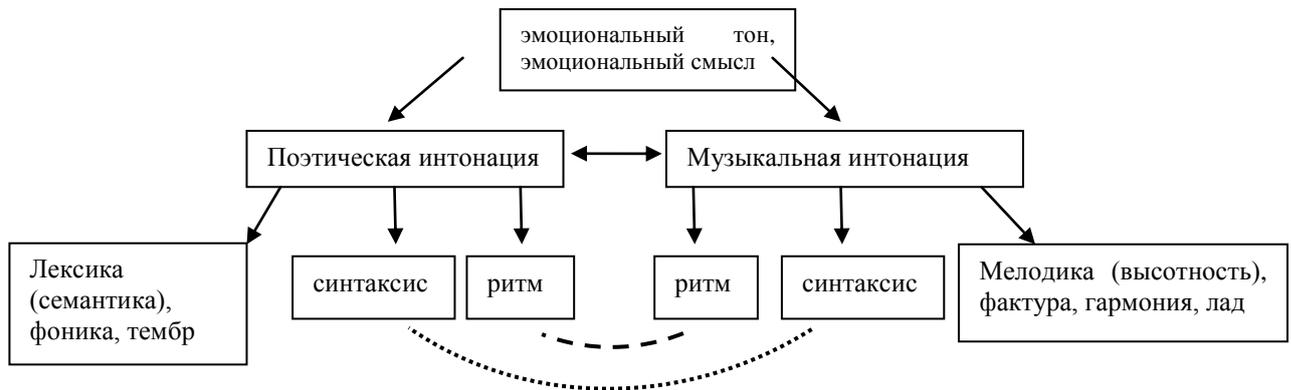
Как будто в руку вложена записка
И на неё немедленно ответь! (О. Мандельштам)

Определение Асафьева музыки как «искусства интонируемого смысла» общеизвестно. На этом фоне определение поэзии филолога Е. Невзглядовой, сложившееся совершенно независимо от теории Асафьева, воспринимается музыкантом как парадокс: «Поэзия – искусство интонируемого смысла!» (Е. Невзглядова, 1998. С. 163). Получается, что поэзия и музыка осуществляют **один и тот же процесс – звуковое (звуко-ритмо-интонационное) воплощение смысла**. Только качество интонации у них различно. В чем различие?

Е. Невзглядова в своем «асафьевском» определении поэзии апеллирует, прежде всего, к наполненности эмоцией самого звучания стиха (звука голоса, *произносящего* стих). Но в голосе *поющем* на первый план выступает специфика *музыкального* звука (точная звуковысотность, протяжённость), тогда как собственно эмоциональное наполнение тембра голоса если и не исчезает, то становится достоянием высшего исполнительского мастерства. На «отсутствие в музыке эмоционального тембра – специфичнейшей особенности человеческой и поэтической речи, выраженной в эмоциональной окрашенности голоса» указывает И. Степанова (цит. соч. С. 128). Если учесть, что это, как уже было сказано, и есть основное средство непосредственного выражения эмоции в лирическом стихе, то его «уход» (в вокальном произведении) необходимо компенсировать: этой компенсацией и является комплекс

¹³⁷ Классификация поэтических форм стихотворений Блока по интонационным типам будет дана ниже.

музыкальных выразительных средств (мелодия, метроритм, гармония, фактура, тембр, складывающееся в понятие музыкальной интонации в широком смысле).



Приведенная схема, иллюстрирующая изложенную выше концепцию, показывает, что формальное сближение («пересечение», по Лотману) поэтической и музыкальной интонации осуществляется в наибольшей степени посредством ритма, а также синтаксиса. Но, во-первых, и эта проекция ритма редко бывает прямой, «буквальной», поскольку прочтение ритма есть уже результат общего чувствования поэтического эмоционального тона композитором, переживания им поэтического ритма в целом (о типах более непосредственного или опосредованного преломления стихового ритма в музыкальный говорится во многих исследованиях вокальной музыки). А во-вторых, без «перевода непересекающихся областей» – *звукосмысловых* сфер слова и музыки (крайние позиции схемы), то есть без адекватного эмоционально-смыслового наполнения, ритм оказывается бессильным.

Приведем наиболее важные положения исследователей о претворении поэтического ритма в музыкальный. Так, В. Васина-Гроссман видит в родстве поэтического и музыкального ритма саму возможность вокальной музыки: «Разумеется, поэтический метр и ритм не тождественны одноименным музыкальным понятиям. Но они и родственны, и на этом родстве, главным образом, и основано существование вокальной музыки, являющейся, в подавляющем большинстве случаев, ни чем иным как поющим стихом» (В. Васина-Гроссман, 1972. С. 16). В то же время, Р. Аванесов подчеркивает широту музыкальных возможностей интерпретации речевой ритмики, непрямую и неочевидную зависимость музыкального ритма от словесного: «Певческая речь и “нормальная русская речь” – явления принципиально разного порядка. ... Мелодия (не только кантилена, но и речитатив) имеет свои собственные закономерности. Совпадение ритмики слова (точнее, длительности разных слогов – ударного и безударного) и ритмики музыкальной – только одна из частных возможностей, но далеко не общий принцип создания мелодии. Ударный слог, если он является смысловым, логическим или эмоциональным центром фразы или синтагмы, может выделяться не только долготой, но и высотой, а также одновременно высотой и долготой, распеванием одного слога двумя и больше звуками, паузацией и другими средствами. Более того, иногда композитор, не считаясь с речевой стороной, отдавая предпочтение мелодической музыкальной специфике, может ударный слог вовсе не выделить, а выделить безударный, которому в речи соответствует максимальная редукция, и при этом выделить разными способами, в частности распеванием слога на два звука или длительностью ... Когда Даргомыжский говорил: “Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды”, – он ... имел в виду правду

целого певческого текста, правду его интонирования, его “омузыкаления”, передачи в звуках его душевной настроенности, где важна как ритмическая сторона – распределение длительностей на ритмические контрасты (длительность звуков в их отношении к безударным и ударным слогам – лишь одна из частных), так и звуковысотные отношения, которые в музыке принципиально отличны от речевой интонации. Сюда относятся также такие элементы вокальной мелодии, как, например, ускорение и замедление, усиление звука и ослабление, паузация (“поющие” пустоты) – всё это важнейшие элементы мелодики, которые не находятся в однозначных и прямолинейных соответствиях с элементами устной речи» (Р. Аванесов, 1986. С. 247).

Совершенно соглашаясь с автором последней цитаты в частности, подчеркнем лишь, что при создании музыки *на поэтический текст* композитор не может исходить из звучания «нормальной русской речи», так как стихи представляют собой особый интонационный тип, принципиально от неё дистанцированный (о чем подробно говорилось в первой главе). Сходство с обычной речью в стихе абсолютно иллюзорно, и очевидно, что композитору, если он пишет музыку не на «слова» текста, а на поэтическое произведение в целом, необходимо не воспроизводить лежащую на поверхности «речевую» интонацию средствами музыки, а вслушиваться именно в истинную, поэтическую и искать для неё музыкальное воплощение.

И. Степанова ставит в своем исследовании о взаимодействии семантических систем поэзии и музыки ряд вопросов, вызывающих к дискуссии. Среди них такие: «Что же приобретает текст в музыкальной версии? ... Прежде всего, происходит обогащение чувства и эмоциональных красок, если таковые достаточно выражены или хотя бы намечены в стихе, и даже если их там нет» (цит. соч. С. 140). Но всегда ли это так? Ведь в другом месте работы автор констатирует, что обращение к высшим образцам поэзии отнюдь не залог высокохудожественного музыкально-поэтического произведения. Сплошь и рядом такого «обогащения чувства» не только не происходит, но, наоборот, поэтический текст теряет всю свою эмоциональную и смысловую многомерность. «”Отняв” у слова дополнительные смыслы, музыка возвращает их ему обратно, но только предлагая взамен собственные» – глубоко верно подмечает Степанова; однако исследователь имеет ввиду так называемые случаи музыкальной «контрсемантики», когда «одно из семантических полей, в которые входит слово, синтагма, фраза, она [музыка] как бы заменяет своим, обеспечивая сохранение полисмысла и многозначности» (цит. соч. С. 150). На мой взгляд, музыка всегда «отнимает» у поэтического слова смыслы и «предлагает смыслы взамен» – поскольку неизбежно совершается переход через рубеж двух искусств «на территорию музыки», и собственно стихотворения как такового здесь уже нет; наличие его «слов» – лишь иллюзия присутствия самого стиха. Именно поэтому на высокохудожественный текст может быть написан плохой или посредственный романс.

«Что теряет?» – продолжает И. Степанова и отвечает – многое. Сложность метафоричности, мерцание и вибрацию смыслов и значений...». Как представляется, потеря эта происходит не всегда, а лишь в случае не состоявшегося совпадения «эмоциональных камертонов» поэзии и

музыки (и, вследствие этого, например, излишнего выявления в музыке фразовой (речевой) интонации, ненайденности музыкального эквивалента стиховой «ритмической монотонии», благодаря которой возникают ассоциативные связи слов и разные дополнительные смыслы). «В этом разделе музыка слабее текста. Текст оказывает ей мощное сопротивление» – считает Степанова (С. 140), в чём с ней трудно согласиться.

На вопрос о передаче в музыке «философии», заключенной в стихотворении, о неспособности музыки выразить «выявленные лингвистическим анализом глубины мысли ... в обобщенной звуковой форме» (И. Степанова) дал точный и мудрый ответ Г. Свиридов, разграничив функции слова и музыки: «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта Истина. Музыка – искусство бессознательного. Я отрицаю за Музыкой Мысль, тем более какую-либо философию. ... **На своих волнах (бессознательного) она несет Слово и раскрывает сокровенный, тайный смысл этого Слова.** Слово же несет в себе Мысль о Мире (ибо оно предназначено для выражения Мысли). Музыка же несёт Чувство, Ощущение, Думу Мира. Вместе они образуют Истину Мира. Рациональное выражается через Волю. Бессознательное – через Откровение» (Г. Свиридов, 2002. С. 161, выделено мной – Ю.О.).

Музыке и незачем стремиться, указывает Свиридов, к пересказу «мысли» (сколь угодно метафорической и философской), – она выражает Бессознательное, Душу, Чувство – то есть именно *эмоциональное начало* стиха. Если оно прочувствовано и выражено глубоко, то вся «вибрация смыслов и значений» слова не только не исчезает, но становится еще более ощутимой (как, например, в гениальной песне Свиридова «Богоматерь в городе»). Назначение музыки в романсе хорошо определил еще А.Н. Серов: «...музыка в своём слиянии с поэзией словесною (в пении с аккомпанементом), с одной стороны, усиливает выразительность поэзии, придавая словам желаемый поэтом акцент..., с другой стороны, успевает выразить и то, что есть в поэзии туманного, ... словом человеческим не формулированного, необъятного; досказывает то, что можно иногда прочесть между строк поэзии, дорисовывает весь этот внутренний душевный мир, для которого слово только самая внешняя и довольно грубая оболочка. Если бы всё, что происходит в душе человеческой, можно было передать *словами*, музыки не было бы на свете» (цит. по: А. Оголевец, 1960. С. 98-99, курсив автора).

Тем более к этим возможностям музыки взывает «поэзия недосказанности», «поэзия смыслов, рождающихся из затрудненной семантики» (Л. Гинзбург), как можно охарактеризовать стихи А. Блока. «Эта поэзия возможна только на материале непрерывного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно верному истолкованию» (И. Степанова. С. 129). Степанова отмечает принципиальную родственность такой поэзии музыке, а также

сложность семантического анализа романсов на такие стихи. «Мы вступаем на столь зыбкую, ускользающую из-под ног почву, где сплошь и рядом теряются, тонут “осязаемые” смыслы как отдельно в поэзии и музыке, так и в их синтезе» – считает исследователь.

Следовательно, сам подход к анализу семантики такой поэзии должен быть иным, рассматривающим не сюжетный или образный ряд стихотворения (который чаще всего оказывается лишь иллюзией и указывает на скрытые за ним иные смыслы), но *континуальный эмоционально-интонационный процесс*, подобно методу музыкального анализа. «Однажды Гёте высказал Эккерману, что мысль изобразить в красках его “Рыбака” – неудачна, так как выраженное в этом стихотворении “чувство влаги, которое летом манит нас купаться”, никак не может быть изображено на полотне. ... **Часто вся поэтическая жизнь стихотворения заключается в том, о чем в тексте нет вовсе и речи**». (А. Амброс. С. 50, выделено мной – Ю.О.). В этом смысле поэзия Блока особенно трудна для музыкального воплощения, поскольку все образы его стихов – суть символы, их бытие в стихотворении – лишь фантом, и «изображать» блоковских персонажей в музыке (Рыцаря, Прекрасную Даму или Паяца) – значит, фактически лишать его смысла, когда «глубинный смысл символов подавляется описанием их внешнего облика», «внешний ряд заслоняет внутренний» (И. Степанова. С. 138). Это же можно отнести и к другим проявлениям музыкальной конкретики – например, когда вследствие стихотворной строки «Мой поезд летит, как цыганская песня» музыка романса создаётся либо в духе «Цыганской песни» с припевом на «ля-ля» (Арзуманов), либо изображает в фактуре стук колес и гудки летящего поезда (Моралёв)¹³⁸. Ведь, как верно подмечает А. Амброс, «музыка – это Антей в обратном смысле. Как только она прикасается к земле, с её пестрым разнообразием чувственных явлений, она становится слаба и бессильна, но зато тем сильнее крепнет она, чем выше поднимается в общую, не связанную никакими внешними явлениями, жизнь духа» (А. Амброс, 1889. С. 57).

Так же и явления природы у Блока – всегда символы внутренней жизни, духовного мира поэта, его восприятия мира («Свирель запела на мосту, / И яблони в цвету», «Вот он, ветер, / Звенящий тоскою острожной»). Это отмечает А. Белый в статье о поэзии Блока: «Описание природы поэтом есть всегда мимикрия; природа здесь, в сущности, – стихийное тело душевности: краски этой природы суть на самом деле не краски, а нечто глубинное; и анализ того, как поэты видят природу, есть анализ всегда подсознательных, “неизвестных, играющих сил”, лежащих за порогом сознания поэта» (А. Белый, 1997. С. 434). Поэтому прямое «живописание» в музыке названных природных явлений также не просто противоречит

¹³⁸ В статье о поэзии Блока В. Жирмунский, подчеркивая метафоричность блоковского слова, обращает внимание на мнимость «реальных» образов: «Правда, из мира цыганской песни в поэзию Блока попадают новые элементы городского пейзажа ...: “тройка” “сани” и “лихач”, “скрипки городского ресторана”, “цыганка” и т.п. Но и эти реальнейшие предметы в искусстве поэта-символиста развеществляются, становятся “пейзажем души”, означением внутренних душевных событий» (В. Жирмунский, 2001. С. 333).

поэтике Блока, но и разрушает символический мир его стихотворений, его «музыку смыслов». Хотя тот факт, что музыкальное изображение пения свирели или завывания ветра есть явление *звуковое и континуальное*, а значит, способное в какой-то мере связать воедино, обобщить, преодолеть дискретность текста в вокальном произведении, — придаёт иногда подобным музыкальным интерпретациям бóльшую убедительность.

На вопрос о способе избегания иллюстративности в вокальной музыке В. Сильвестров отвечает: «Я стараюсь искать решение до тех пор, пока оно не приходит. Если же идти по линии сделанности, когда композитор поставил себе задачу написать цикл на такие-то слова, и он эту задачу выполняет, то его подстерегает опасность иллюстративности, и слушатель её сразу же ощущает. Другое дело, когда цикл рождается, постепенно накапливается, созревает; такого рода произведения появлялись как этап прожитой жизни, увлечения какой-нибудь актрисой (как у А. Блока, например). И тогда к частному переживанию могут подключиться многие, возникает надежда, что эпизод жизни художника станет интересен и другим и совсем в другое время взволнует не только данного автора. Это и есть признак лирического мирозерцания» (В. Сильвестров, 2004. С. 127-128).

1.2. К проблеме воплощения структуры поэтического текста в музыке.

Ритмоинтонационная идея стихотворения. Принципы музыкального обобщения и детализации

И всё-таки, при всех глобальных, обобщающих задачах музыки по отношению к поэтическому слову, в вокальной музыке остаётся сам стихотворный текст – он произносится, озвучивается, и большинство композиторов ставит своей задачей омузыкалить именно текст стихотворения – музыкально интонировать его, сохраняя и, может быть, даже приумножая при этом его звукомысл. И, значит, здесь уже речь идет о более непосредственной «переплавке» в музыкальную интонацию ритмоинтонаций стиха, о взаимодействии поэтической и музыкальной ритмики, синтаксиса, тембра, о претворении в музыкальной форме интонационной композиции стиха.

Но в этом отношении поэзия начала XX века поставила перед музыкантами ряд сложных и дотоле неизведанных задач. Как уже говорилось в первой главе, на рубеже XIX – XX веков в поэзии происходят глубинные реформаторские процессы, под общим девизом «музыки прежде всего»: для воплощения новых смыслов, ускользающих от конкретики слов, требующих иных – музыкальных, звукоритмических способов передачи, поэты открывали новые, адекватные формы воплощения. Прежде всего, изменения коснулись поэтического ритма – он стремится к преодолению «оков метра», к индивидуальности и непредсказуемости. Внутренне неподвижную структуру стопы заменяет понятие «доля» (в дольнике, тактовике, акцентном стихе), то есть ритмическая группа (слогов), объединённая одним акцентом. Метрической единицей становится *стихотворная строка* с определенным количеством акцентов, но свободным количеством слогов между ними. Освобождение и индивидуализация поэтического

ритма – тенденция, определившая развитие поэзии на протяжении всего XX века, в очень большой степени порождена творчеством А. Блока¹³⁹.

В. Васина-Гроссман отмечает, что именно это приближение поэтического ритма к музыкальному усложнило композиторскую задачу и сузило круг интонационных возможностей. «Если вдуматься, то нет ничего удивительного в том, что стихотворение с предельно индивидуализированной ритмикой, лишь слегка “скрепленной” постоянным числом ударений в строке, место которых, однако, в каждой строке несколько иное, такое стихотворение не оставляет композитору достаточно свободы ритмической интерпретации. Оно значительно больше сковывает его, чем мерность классических размеров, допускающая весьма многообразные ритмические варианты» (В. Васина-Гроссман, 1972. С. 95).

Этот вывод исследователя говорит, в частности, о том, что *ритм* стал *носителем авторской интонации*, которая, в свою очередь, благодаря этому оказалась гораздо более чётко фиксированной в тексте и значимой с точки зрения выразительности (содержательности). И поэтому теперь не считаться с индивидуальной поэтической интонацией композитору стало просто нельзя, а вслушаться в нее – оказалось непросто.

Приводя в качестве примера свободной ритмической организации поэтической строки стихотворение Блока «Я сегодня не помню», В. Васина-Гроссман пишет: «В стихах такого рода каждая строка представляет собой индивидуализированное ритмическое целое, а не одно из равных звеньев ритмической цепи ... Каждая строка требует поэтому и индивидуализированного музыкально-ритмического воплощения. Отсюда и тяготение к музыкально-речевой детализации в значительной части вокальной музыки XX века, отсюда – преобладание декламационной манеры над мелодической» (В. Васина-Гроссман, 1973. С. 104-105). Исследователь заключает, что «индивидуализация ритма приходит в противоречие с присущим музыке свойством мелодического и ритмического обобщения» (там же, с. 104). Думается, однако, что никакого противоречия здесь не возникает, так как и в поэзии все индивидуальные особенности ритма воспринимаются только в контексте так называемой «ритмической монотонии» – то есть специфической стиховой интонации, возникающей вследствие асинтаксической паузы в конце строки. Так, при любой степени свободы ритма, общим «знаменателем» становится строка как интонационное единство, а последование строк – своеобразным метром высшего порядка.

При переходе в XX веке от классических метро-ритмических форм к свободным «коренным образом изменились дифференциальные признаки метро-ритмического стиля» (Н. Любимова, Н. Пинежанинова, 1996. С. 10), но роль ритмических элементов в стихе при этом

¹³⁹ Это, в частности, отмечает В. Жирмунский: «С Блока начинается решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизированного Третьяковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие поэты учились у Блока» (В. Жирмунский, 2001. С. 341).

лишь возрастает. Филологи отмечают, что именно «ритмическая интонация» (И. Ковтунова), или, иначе, стиховая просодия, отмеченная «однородностью тона» (Г. Иванова-Лукиянова) становится необходимым фоном, позволяющим реализоваться звуко-семантическим качествам стиха.

Г. Иванова-Лукиянова приходит к утверждению, что из всех основных типов интонации¹⁴⁰ только «интонация приподнятости» принимает характер универсальности, господствует в стихе в качестве «широкого, не окрашенного в стилевом отношении поля»: она, будучи стилистически нейтральной, «создает нейтральный ровный фон, на котором другие интонационные конструкции выступают как краски, как художественный прием и не несут той стилистической функции, которая им свойственна в обычной речи. Так, “разговорная” ИК не выражает присущую ей разговорность, а обозначает яркую эмоциональность, возвышенность ... Подчеркнутые слова выделены интонационно, и это выделение тем сильнее, чем однороднее фон» (Г. Иванова-Лукиянова, 1984. С. 161). Важно также, что, по мнению филолога, господство эмоционально-приподнятой интонации «придаёт мелодии стиха характер непрерывности» и позволяет «создать ровный тон, на котором отчетливее проявляют свой характер звуки – главные элементы стиха» (там же, с. 163-164).

Таким образом, стиховая («ритмическая») интонация, выявляющая отличие стихотворной речи от прозаической, оказывается важнейшим условием эмоционального и смыслового единства поэтического текста.

Однако разрушение стихового *метра* в поэзии начала XX века музыканты-современники восприняли как разрушение *ритма*, как тенденцию стиха к прозаизации, и, как следствие, в музыкальных прочтениях усиливали «речевое начало», превращая стихи фактически в прозу, стремясь к последовательному отражению всех частных речевой интонации. Художественные результаты при таком методе по отношению к символистской поэзии редко были высоки, думается, по причине изначальной неверности композиторской установки – перенесения в музыку *речевых* интонаций, то есть интонаций обычной речи, в то время как стихотворной речи как речи *ритмической* присуща иная интонационная система. Исследователь верно отмечает проблемы, возникающие в связи с таким «речевым» методом музыкального прочтения стиха: «Неся с собой опасность известной деструктивности мелодики (поскольку он, в сущности, либо ограничивает возможность повторения, симметрии, интонационных “арок”, либо даже вовсе ее исключает), этот метод приходит в противоречие с присущей камерной музыке композиционной законченностью» (В. Васина-Гроссман, 1978. С. 159-160).

Добавим, – и с органически присущим поэтическому произведению интонационным единством. Ведь, как отмечают стиховеды, «в стихотворном тексте разнообразие интонации не только не показательно, но подчас губительно. Лучшие актеры читают стихи монотонно, в однообразной интонационной манере, повторяя её, как кружево, от строфы к строфе»

¹⁴⁰ Е. Брызгунова выделяет 8 таких типов, называемых ею интонационными конструкциями (ИК). См.: Е. Брызгунова, Интонация // Русская грамматика, 1. М., Наука, 1980.

(Г. Иванова-Лукьянова, 1984. С. 165-166). В. Ходасевич вспоминает о чтении Блока: «Он произносил слова очень медленно, связывая их едва уловимым напевом, внятным, быть может, только тому, кто умеет улавливать внутренний ход стиха. ... Он читал прекрасно (лучшего чтения я никогда не слышал)» (В. Ходасевич, 1996. С. 213). Думается, эта интонационное единообразие, интонация как процесс, ощущается поэтами как необходимое именно по той причине, что, по словам А. Белого, «поэзия осуществляет задание: дать "единство в многообразии"» (А. Белый, 1997. С. 433). «Смена планов не должна разрушать общего смысла; образы при всей “далековатости” связаны единой целью и, как ни расходятся, в итоге непременно должны сойтись» (Е. Невзглядова, 1998. С. 159).

Что в музыке может быть эквивалентом этого «ровного тона»? Равномерная акцентность, метричность? Вряд ли так буквально, ведь метр в музыке не несет той же функции, что в стихотворной речи – отграничения ее от речи прозаической. Скорее, это должно быть то, что возникает вследствие стиховой интонации в поэзии – это ощущение поэтического ритма как процесса, его единства и в то же время живой и сложной многомерности. Если в стихе стиховая («ритмическая») интонация, нейтрализуя коммуникативные функции речи и фразово-смысловое членение, выносит на первый план эмоциональную окрашенность звучания поэтической речи и позволяет выявиться в полной мере всем звуко-семантическим связям стиха, порождающим многообразие смысловых ассоциаций, – то в музыке эту функцию выполняет уже само музыкальное время и пространство, музыкальный ритм в широком смысле (ритм как континуум музыкальных событий, обнаруживающий их внутреннюю связь). В. Сильвестров на вопрос о частых сменах темпа и отсутствии метрической пульсации в его музыке отвечает: «у меня музыка связана с поэзией. Я ищу не единицу метра, а сверхритм ... В пропорциях, в рефренах каких-то, рифмах. Потому что, если музыка всё время движется свободно и метрически точно, но не обладает каким-то вдохом-выдохом, то отсутствует сверхритм. Для меня вдох-выдох важен, а не эта пульсация. Я не на неё опираюсь» (В. Сильвестров, 2010. С. 201).

Ясно, что музыкальный ритм может быть извлечен из самого поэтического слова (порожден его ритмом), и тогда возникает более прямая связь поэтического и музыкального времени, а может возникнуть гораздо более опосредованно, как результат внутренне пережитого композитором поэтического ритма, но явленного музыкой в совсем иных формах.

Так или иначе, детальное отражение ритма в музыке не может не соотноситься с определённым уровнем его обобщения (подобно тому, как все ритмические вариации и варианты соотносятся с единством стиховой интонационной монотонии). Иначе стих превращается в прозу – и его «музыка» исчезает. Поэтому большинство музыкальных

прочтений приходят к так называемой «*ритмической идее*» стиха как основе музыкального обобщения.

Понятие «*ритмическая идея*» было введено В. Васиной-Гроссман «как понятие ... в достаточной мере условное. В одном случае этой идеей может быть общая метроритмическая основа, ”мерность”, угадываемая в самом свободном произведении. В другом — какая-либо характерная деталь... Но всегда это — какой-то характерный, индивидуальный признак, имеющий ясное, выразительное значение. Без выявления такой “ритмической идеи” в самом стихотворении и без анализа ее воплощения в музыке никакой разговор о ритме по отношению к искусству XX века вообще, с нашей точки зрения, невозможен» (1972. С. 98).

В настоящей работе термин «*ритмическая идея*» несколько трансформируется, расширяется и, в то же время, конкретизируется – в *ритмоинтонационную идею* (или «*тему*») стихотворения, под которой понимается основной *ритмоинтонационный комплекс* поэтического текста, включающий не только ритм, но и фонику, и синтаксис, и, как правило, несущий эмоциональный тон стихотворения, его «музыку». Его сквозное развитие в стихе образует интонационную композицию.

При этом в музыке эта ритмоинтонационная тема, как уже говорилось, может быть непосредственно спроецирована на мелодико-ритмическую форму вокальной партии, а может быть гораздо более опосредованно трансформирована – в некую лейтинтонацию, прослаивающую всю музыкальную ткань, в какую-то сквозную гармоническую идею или в определённый фактурный комплекс.

Музыковедами давно выявлено два наиболее типичных композиторских подхода к словесному тексту в вокальном произведении. Так, И. Лаврентьева называет эти два основных принципа художественного соответствия музыки и текста *обобщенным* и *детализированным* (у Ливановой – термины *результатирующий* и *последовательный* типы). И. Степанова отмечает их «способность к органическому соединению» и рассматривает наиболее удачные примеры такого соединения (цит. соч. С. 163). Аналогичные два подхода к воплощению речевой интонации в музыке называет В. Васина-Гроссман: «метод мелодического обобщения» и «метод речевой конкретизации» (1978. С. 152-153).

Как представляется, при условии чуткого подхода композитора к столь музыкальной материи стиха, как у Блока, выбор метода должен во многом зависеть от типа интонационности стихотворения, уже представляющего собой процесс, близкий музыкальному. Для сохранения блоковской «музыки» абсолютно необходимо воспроизвести в музыке ритмическое и интонационное единство текста, верно передать поэтический эмоциональный тон. Поэтому господство «последовательного» и «детализированного» музыкального прочтения текста без

какого-либо обобщающего ритмоинтонационное и эмоциональное содержание решения здесь совершенно разрушительно.

При обобщающем же методе музыкального воплощения стиха отражение деталей и реагирование музыки на последовательные «события» в тексте не только не исключены, но и, чаще всего, художественно гораздо более убедительны. Если композитору удастся найти обобщающее интонационное зерно (мелодическое) или фактурную форму, способные к гибкой эмоциональной и образной трансформации, вплоть до острейших контрастов, при этом оставаясь узнаваемыми, – создаётся своего рода музыкальный эквивалент лирической поэтической интонации, которая «помнит печаль первых строк и знает о последующих». «Обобщающий метод музыкальной интерпретации стиха обычно связывается... с симфонизацией... как последовательное раскрытие и трансформация первоначального музыкального образа-темы с мотивным развитием» (И. Степанова. С. 162). Васина-Гроссман отмечает характерность для русской вокальной музыки этого «метода обобщения речевых интонаций в мелодии» (часто с выделением интонационной и/или ритмической «идеи», которая «не только подчеркивается и повторяется, но—и это главное — определяет собой всё развитие мелодии и музыкальной формы, появляясь в различных ее разделах и в различных функциях: начального стимула, развивающего построения или же итога» (1978. С. 152). Так чаще всего строится музыкальная форма у Чайковского и Рахманинова (по симфоническому или вариантному типу развития). Исследователь показывает примеры «замечательной музыкальной интерпретации *интонационной структуры* стиха, услышанного как *процесс*, как звукообразное единство» (1978. С. 155)¹⁴¹.

Как мне кажется, именно такое музыкальное решение наиболее близко к «музыкально-интонационной драматургии» лирического стихотворения, и в особенности блоковского. Например, для творческого метода Свиридова характерна концентрация, обобщение основных ритмоинтонаций стиха в единой мелодической формуле. Ему особенно свойственно стремление к интонационной экономии, когда мелодия вокальной партии «строится на двух фразах-“архетипах” и их вариантах»: это отмечают, в частности, И. Ефимова и Т. Воробьёва в своей монографии и подчеркивают, что «столь значительная степень интонационной концентрации тематизма закономерна для монологической формы высказывания» (2002. С. 47). Можно добавить – для лирической, в частности, в высшей степени характерной для поэтического стиля Блока.

¹⁴¹ При всей точности этих наблюдений, нужно отметить, что исследователь рассуждает о претворении в музыке *речевых* интонаций, – таких, например, как риторический вопрос, восклицание, за которые «цепляется» музыкальный слух в стихе. Но, во-первых, как уже говорилось, в поэзии даже они всегда выступают в художественно претворенном виде, а, во-вторых, их может и не быть вовсе. В качестве музыкально-интонационной идеи, «темы» выступает тогда собственно *поэтическая* интонация.

При этом сопровождение у Свиридова, опирающееся, как правило, на единство фактуры и гармоническую «простоту» (удивительную и недостижимую!), выражает основной эмоциональный тон стихотворения еще более концентрированно. В дневниках композитор формулирует мелодическое «кредо» своей музыки: «Если музыка хочет выражать душу человеческую, ее печаль и радость, ее сокровенные устремления – она должна возвратиться к МЕЛОДИИ. Иного пути, кажется, нет». «Аккомпанемент может быть построен на одной гармонии, например, До мажор (в арии) (без изменения! Почти). Это как **единый фон**, т.е. **одного цвета**, например: золото в старых иконах, особенно византийского письма или пронзительно синий фон (со звездами! Как небо в Провансе, вот откуда он это взял!) у Ван-Гога в портретах. На таком фоне должно быть нарисовано лицо сильной выразительности или еще лучше Божественный лик. В музыке – это МЕЛОДИЯ, символ души Божественной или Человеческой, подобно тому, как лицо есть символ души» (Г. Свиридов, 2002. С. 207; выделено мной – Ю.О.).

Но и этот мелодически-обобщающий подход не гарантирует «сохранения жизни» поэтического текста в музыке. Проблема заключается в непопадании музыки в эмоцию стихотворного текста, отрыве музыки от текста и, как следствие, нивелирование последнего до уровня «слов». Например, в романсе Шапорина «Приближается звук» (из цикла «Далекая юность»), на мой взгляд, музыкальное «обобщение» не учитывает особого эмоционального тона лирики Блока – внешне очень сдержанного, но чрезвычайно насыщенного внутренне, что приводит (у Блока) к невероятной весомости каждого слова, как бы затруднённости его произнесения и невозможности нивелировать его в пусть даже красивой, но «слишком откровенной» и интонационно «не экономной» мелодии.

Нередки случаи, когда ведущая роль обобщения по отношению к эмоциональному строю стиха принадлежит не мелодии, ее выполняют иные музыкальные средства – например, фактурно-гармонический комплекс как звуковое пространство, в котором произносимый текст обретает континуальность и многомерность (так, тот же В. Сильвестров сравнивает свой подход к стихотворению с наполнением тёплым воздухом воздушного шара или с оживлением окаменевшего мотылька). При таком методе обобщения музыкально-тематическая и формообразующая функции принадлежат фортепианной партии, на долю же вокальной остается выразительное интонирование слова. «Так рождается новый, характерный для XX века жанр романса, который можно назвать “романсом-прелюдией”, настолько велика в нем роль фортепианной партии» – пишет В. Васина-Гроссман и приводит в пример романс Ю. Шапорина «Та жизнь прошла» на стихи Блока. Замечательные образцы этого типа музыкального прочтения блоковской поэзии представляют романсы В. Шебалина («Свирель запела...», «Поздней осенью из гавани»).

Наконец, такое музыкальное свойство блоковской поэзии как её сквозной лирический ток, её пронизанность едиными образами, символами, изменяющимися, но узнаваемыми, её как бы внутренняя непрерывность звучания, которое не начинается вместе с началом отдельного стихотворения и не заканчивается с его концом, — всё это также не могло не отозваться в интерпретациях чутких музыкантов¹⁴². Как пишет Г.А. Гуковский о романтической поэзии: «всякое лирическое стихотворение данной системы, — отрывок, ибо поток душевной жизни не имеет начал и концов, а течет сплошь, переливаясь из одного сложного состояния в другое, и всякая попытка схватить, уловить мгновение этого текучего единства — это лишь отрывок того, что нельзя разрывать, лишь символ единства в его мимолетном аспекте» (Г. Гуковский, 1965. С. 48). Большинство композиторов, видимо, под влиянием мощного сквозного «лирического тока» блоковской поэзии, когда одно стихотворение ощущается как часть длительного и сложного «пути» души, создавали на его стихи *циклы*¹⁴³ — более или менее протяженные, более или менее внутренне связанные, но всё же именно циклы — вокальные (цикл «На снежном костре» Э. Денисова — наиболее масштабный из них — 24 части) или хоровые (Г. Свиридов, С. Чеботарев, Ш. Чалаев, Е. Земцов, Т. Смирнова, Г. Дмитриев, В. Пьянков, Д. Смирнов и др.). Многие из них даже имеют указание исполняться *attacca* и мыслятся только в единстве (как, например, циклы Д. Шостаковича, В. Рубина); в последние годы появились вокально-симфонические циклы (В. Дашкевич, А. Фролов), где вокальные части спаяны инструментальными интерлюдиями, развивающими их тематизм, или же чтением других стихотворений Блока (хоровой концерт Д. Смирнова «Привявший мир»). В данной работе музыкальное претворение блоковской цикличности с её «лейттемами сквозного развития» подробно рассмотрено на примере вокального цикла Э. Денисова «На снежном костре».

Итак, сделаем некоторые **выводы** из вышесказанного:

1) поэзия и музыка — художественные языки, имеющие определенную «область пересечения»; 2) при создании музыкального произведения на поэтический текст неизбежно происходит процесс, близкий «переводу непереводаемого», между словом и музыкой возникает «поле взаимного напряжения» (Лотман); 3) важно как совпадение, так и несовпадение в поэтическом и музыкальном пластах, всё это расширяет смысловое пространство

¹⁴² Д.Е. Максимов считает глубинным основанием творчества А.А. Блока его единство, целостность, замкнутость, притом не только в границах поэзии, но и в пределах всего литературного творчества. К факторам тотального единства блоковского сознания исследователь относит: а) идею пути, объединяющую различные лирические темы; б) сквозные сюжеты, мотивы, символы и мифологемы, посредством которых блоковское творчество превращается в непрерывную смысловую «вязь»; в) феномен циклизации как объединенность стихотворений в циклы и лирических циклов между собой; г) единство лирического героя, за которым всегда стоит сам автор. На основании всего этого Д. Максимов делает вывод, в частности, что каждое отдельное стихотворение поэта не может быть правильно истолковано вне целого, без учета смыслового контекста (Д. Максимов, 1972).

¹⁴³ «...чтобы гармонизовать разнополярные миры, создать между ними диалог, есть смысл складывать стихи в циклы» (В. Сильвестров, 2004. С. 127).

синтетического произведения; 4) полное подчинение одного пласта другому приводит к разрушению целого (то есть необходим некий баланс приоритетов слова или музыки, «допустимые пределы» колебаний между ними, без крайних «перекосов»). 5) на глубинно-смысловом уровне поэтическое и музыкальное произведения связывает *единство эмоционального тона*, воплощением которого в стихотворении служит *поэтическая интонация*, в музыкально-поэтическом – *музыкальная*. 6) на уровне формальных средств связующим звеном между стихотворением и музыкой выступает поэтическая *ритмоинтонация*, её анализ в поэзии и в музыкальном произведении на этот текст в какой-то мере приоткрывает тайну перевоплощения слова в музыку.

1.3. Аналитические задачи исследования.

Ритмико-интонационная типология стихотворений А. Блока

Исходя из очерченной выше проблематики, сформулируем основные аналитические задачи:

I. Анализ поэтического текста с целью выявления его звуко смысла, то есть интонационного выражения его содержания: комплексный анализ ритмики и синтаксической структуры (как ритмоинтонационности), лексических и синтаксических повторов различного уровня и глубины, фонетики (как тембро-краски), – и всё в целом как становление интонационной драматургии, композиции стиха, воплощающей его смысл.

II. Анализ музыкальных воплощений стихотворного текста, который должен ответить на вопросы:

1. Найден ли музыкальный эквивалент поэтической интонации как эмоционального тона. Он, будучи музыкальным аналогом *характера звучания* поэтической речи в данном стихотворении, может быть:

а) сконцентрирован в обобщающей мелодической теме, схватывающей глубинную эмоционально-интонационную суть стиха (Свиридов, Рубин, Б. Чайковский);

б) выражен комплексно как в мелодическом, так и в фактурно-гармоническом пласте (в сочинениях для голоса и фортепиано или для хора), также оказывающимся «универсальным» в эмоционально-образном плане, способным к смысловой трансформации (Рославец, Шебалин, Шостакович, Локшин, Бузовкин и др.);

в) «извлечен» из какой-то характерной звуко-образной доминанты поэтического текста, например, «звучания» музыкального инструмента, который в стихе Блока становится носителем «виртуальной» музыки («Скрипка стонет под горой...», «Свирель запела на мосту...»),

звучащей стихии («Дикий ветер...», «В снежной пене...», «Дождик, дождик, скорей закапай...») или даже просто «звука» («Приближается звук. И покорна щемящему звуку...»);

г) порождён музыкально-жанровым началом, прослеживаемым в стихотворении: песня в разных ее претворениях, вальс, городской или цыганский романс, марш, церковное пение и др.

2. Воплощена ли поэтическая интонационная форма как *процесс*. Здесь необходимо рассмотреть, как конкретно взаимодействует развитие поэтической и музыкальной интонации в их становлении, «музыка» стиха и собственно музыка. Важный вопрос – решение композитором кульминации стихотворения. Ведь, по А. Чеху, кульминация символистского стихотворения – «горный перевал, с которого открывается вид на местность, дотоле недоступную взгляду: в далёкие многоплановые перспективы», она «становится рубежом, где внешнее образное содержание переходит во внутреннее переживание, смысл перерастает в сверхсмысл» (А. Чех, эл. ресурс).

Поскольку в музыкальном произведении на поэтический текст, синтетическом по природе, музыкальная форма (в широком смысле) так или иначе определяется поэтической, то обратимся сначала к ритмико-интонационным типам блоковских стихов и попытаемся выстроить их **типологию**.

Понятно, что интонация стихотворения каждый раз абсолютно индивидуальна, так как раскрывает единственный в своем роде поэтический смысл. Однако, если принять за основу нашей типологии «напевный» стих (в целом характерный для Блока, то есть стих с ярко выраженной ритмической монотонией), то можно наметить некоторые композиционные группы, так или иначе с ним соотносящиеся:

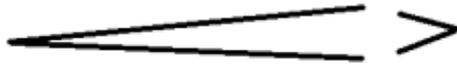
1. Напевная ритмоинтонационная модель (как правило, это строка или двустишие) является основой всего стихотворения и проходит практически без существенных изменений («Встану я в утро туманное», «Распушилась, раскачнулась...», «Утро в Москве», «Ее песни», «Вербочки», «Свирель запела на мосту»¹⁴⁴ и др.). В результате стихотворение представляет собой остинатно-вариантную интонационную композицию (ритмоинтонация-инвариант и ее варьирование):



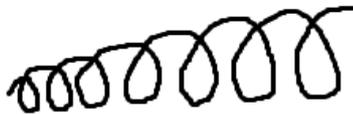
2. Напевная ритмоинтонационная модель дается в начале как «тема», затем интенсивно развивается (как в плане ритмических структур строки, так и в плане синтаксиса, строфики),

¹⁴⁴ Курсивом выделены стихотворения, анализ которых представлен в данной работе.

достигая контрастных форм, которые, однако, воспринимаются как таковые именно по причине сохранения ритмической инерции, заданной «темой» («Под масками», «В углу дивана», «За горами, лесами...», «Была ты всех ярче...», *Песня Офелии* («Разлучаясь с девой милой»), «Гамаюн – птица вещая», «Я сегодня не помню, что было вчера», «Та жизнь прошла» и большинство других стихотворений). Это векторная интонационная композиция, постепенно развивающаяся к кульминации, возможно, репризно замкнутая:



3. Вариационно-векторная композиция: объединение первых двух типов (вариантность и устремленное развитие вплоть до сильного контраста в кульминации по отношению к началу, также может быть репризно замкнута) («Девушка пела в церковном хоре»).



4. Интонационно-контрастная композиция, связанная с выраженным театральным и/или диалогическим началом (в таких стихотворениях, как «Балаганчик»¹⁴⁵, «Поэт», «На весеннем пути в теремок», «Ночь. Город угомонился..» и др.).

Перечисленные типы композиции можно назвать основными интонационными типами блоковского стиха. Среди прочих:

5. «Инверсионная» композиция, где напевная ритмоинтонация дается не сразу, а рождается в процессе становления и проявляется в середине или в конце стихотворения («*Последний путь*»¹⁴⁶, «Скрипнула дверь. Задрожала рука», «Поздней осенью из гавани...», «Мы были вместе, помню я...» и др.). Сюда же можно отнести стихотворения, в которых преобладает декламационный или ораторский тип интонации, основанный на ведущей роли речевых оборотов (много противительных союзов («еще бледней, чем...», «чтобы...», «но...»), деепричастных оборотов, переносов, восклицаний) в сочетании со скандирующим типом ритма. Здесь появление напевной ритмоинтонационной структуры становится кульминацией-финалом (последней строфой), «гармонизиующим» всё предшествующее диссонантное развитие («Балаган», «Ты отошла, и я в пустыне...»).
6. Внеметрическая интонационная композиция, присущая *верлибру*, где в роли ритмоинтонационной единицы (то есть единицы измерения ритма, сопоставления

¹⁴⁵ Стихотворение рассматривается в аналитическом этюде о кантате Г. Свиридова «Ночные облака».

¹⁴⁶ Стихотворение рассматривается в аналитическом этюде о вокальном цикле Э. Денисова «На снежном костре».

ритмически повторных элементов) остается, с одной стороны, только стихотворная строка как интонационное единство, а с другой – сами отдельные словоформы-ритмоинтонации в качестве окказиональных проявлений ритма («Когда Вы стоите на моём пути...», «Ночь. Город угомонился» и др.).

Сама «ритмоинтонационная тема» блоковского стихотворения бывает ограничена одной строкой («Я сегодня не помню, что было вчера», «Упоительно встать в ранний час», «Запевающий сон, зацветающий цвет»), но гораздо чаще она выражена двустихием, ритмически и интонационно внутренне контрастным (две строки – два контрастных элемента, образующих единство). Контраст может быть выражен на уровне ритмических структур строк в сочетании с их разностопностью. Приведем примеры таких «тем»:

Распушилась, раскачнулась
Под окном ветла.
4/3 4/3
3/3 2/2 (4-3-стопный хорей)

Но в камине дозвенели
Угольки.
4/3 4/3
3/3 (4-2-стопный хорей)

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
2/2 3/2 3/3
4/2 2/2 (4-3-стопный ямб)

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.
(5-2-стопный анапест)

или же – более глубоко – на уровне смены метра строки (так называемой микрополиметрии):

Была ты всех ярче, милей и прелестней...
Не кляни же меня, не кляни!
(4-ст. амфибрахий – 3-ст. анапест)

Поздней осенью из гавани,
От заметённой снегом земли...
(4-ст. хорей с дактилич. оконч. – дольник)

Такие контрасты обеспечивают внутреннюю крепкую спаянность «темы» как интонационного единства (в музыке известен закон объединения контрастных элементов

(например, мотивов) и, наоборот, размежевания подобных), что, как следствие, порождает мощную ритмическую инерцию восприятия (ожидание её повторения и чуткое ощущение всех отклонений от точности этого повтора). На сопоставление последующих строк с «темой» опирается интонационно-смысловое развитие стихотворения.

Нередко такой ритмоинтонационной темой стихотворения у Блока является непосредственно «музыкальное звучание». Музыкальный инструмент – носитель звукового образа и эмоционального тона стихотворения, конечно, становится таковым и в музыкальных его воплощениях. Самый близкий поэту лейттемир – скрипка, и это не случайно: скрипка – наиболее близкий человеческому голосу инструмент, метафорический аналог голоса души. А для Блока звуки скрипки – еще и часть звучания «мирового оркестра», и «отдельная скрипка» – чуткая поэтическая душа – может составлять гармонию с ним или же вступать в диссонанс («Ты злишься, мой смычок визгливый, / Врываясь в мировой оркестр / Отдельной песней торопливой?») или «И звучит эта адская музыка, / Завывает унылый смычок»). «Голоса скрипок» – это и есть для Блока голоса мировой музыки, которую он – поэт – обязан слушать и «отливать» в слова («Я различаю на мгновенье / *За скрипками* – иное пенье...»).

Конечно, для музыкантов эти «звучания» не могут оставаться нереализованными, тем более, что такая «параллельная» собственно словам музыка в стихах Блока – не редкость (скрипка, свирель, гармоника, гитара, труба, колокол, хор, голос, песня...). Так, например, в вокальном цикле *Д. Шостаковича* часть «Мы были вместе, помню я. / Ночь волновалась, скрипка пела...» решена как дуэт-диалог (или, скорее, параллельные монологи) двух голосов – певицы и скрипки. Композитора *Г. Дмитриева* привлекло именно разнообразие эмоциональных состояний, выражаемых «скрипками» Блока. В вокальном цикле «Голоса скрипок» (1982, для тенора, скрипки и ударных) он раскрывает образ поющей скрипки – как голос любви, «скрипки стон неутомимый» – как образ танца-жизни, и, наконец, таинственную «отчизну скрипок запредельных» – «мировой оркестр». Сходная антитеза скрипичных образов возникает и в вокальном цикле *А. Радвиловича* (1988, для тенора, скрипки и фортепиано: №1 – «Скрипка стонет под горой», №3 – «Смычок запел. И облакдушный...»).

У Блока появление музыкального инструмента всегда метафорично, поскольку любое явление, переживаемое поэтом, ощущается им как «музыкальное», и, следовательно, символизируется через звуковой образ. Причем звучание этого инструмента чаще всего «отзывается» в ритмо-звуковом строе стихотворения, так что инструмент не просто назван – он озвучен, он звучит!

Лан ди ди, лан ди ди, лан ди ди, ла ди ди ди, лан ди ди, лан ди ди, лан ди ди да!
мо - ни - ка, гар - мо - ни - ка! Эй, пой, виз - жи

Лан ди ди, лан ди ди, лан ди ди, ла ди ди ди, лан ди ди, лан ди ди, лан ди ди да!
и жги! Эй, жеп - тень - ки - в лю -

Пример 2. В. Рубин

Тенор соло *mf* 41

Что ду шу от ня ки!
Гар мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет ки!

ла мо ю, от ра вой из ве жги!
Эй, жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жги!

Эй, жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жги!

Эй, жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жги!

Эй, жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жги!

Эй, жел тень ки е лю ти ки, ве сен ни е цвет мо ни ка, гар мо ни ка! Эй, пой, виз жи и жги!

19 8 2020

Сходно решается фактура и в хоре *Т. Петровой* «В городе колокол бился»: гармонический пласт (вокализ) опирается на остинатную синкопированную фигуру, напоминающую тревожный набат, на этом фоне развивается мелодическая линия, произносящая собственно текст стихотворения (Пример 3). При этом ясно, что и аккомпанирующий пласт, и мелодия порождены одним «колокольным» ритмом начальной строки стихотворения. Встречный музыкальный ритм (выражающийся в увеличении длительности ударного слога второго и третьего слов) направлен здесь на усиление значимости каждого последующего стихового ударения, то есть на нарастание напряженности к концу строки (к слову «бился»; оно подчеркнуто и восходящим скачком):

Пример 3. Т. Петрова

The musical score is set in 3/4 time with a tempo marking of *Mesto* and a metronome marking of 50. It consists of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The vocal line (S.) has lyrics: "В го-ро-де ко - ло - кол бил - ся,". The piano accompaniment (T. and B.) features a rhythmic pattern of chords with dynamic markings: *f*, *mf*, *mp*, and *sempre p*. The bass line includes vocalizations "а..." and "а...".

Дальнейшее исследование, в соответствии с предложенной выше интонационной типологией стихотворений Блока, строится как рассмотрение на конкретных примерах поэтических текстов и их музыкальных интерпретаций.

2. Аналитические очерки

2.1. Оstinатно-вариантный интонационный тип стиха и его музыкальные воплощения

«Утро в Москве». Г. Свиридов

Схема ритмических структур:

Упоительно встать в ранний час,	5/3 1 3/3
Лёгкий след на песке увидеть.	3/3 3/3 3/3
Упоительно вспомнить тебя,	5/3 2/1 2/2
Что со мною ты, прелесть моя.	5/3 2/1 2/2
Я люблю тебя, панна моя,	5/3 2/1 2/2
Беззаботная юность моя,	5/3 2/1 2/2
И прозрачная нежность Кремля	5/3 2/1 2/2
В это утро – как прелесть твоя.	4/3 3/2 2/2

Стихотворение представляет собой чистый образец стиха «напевного типа», не только в контексте блоковской интонационной типологии, но и в самой общей системе интонационных типов стиха (по Б. Эйхенбауму, В. Холшевникову¹⁴⁷), поскольку отвечает всем «требованиям» такого стиха: «В стихотворениях напевного типа каждый стих является относительно обособленным интонационным целым и произносится обычно без пауз, на одном дыхании, а если и делится паузами, то на симметричные части. Для напевного стиха характерна более или менее ярко выраженная симметричность — как ритмическая, так и интонационная (объединение отдельных стихов в строфы и интонационно-ритмические периоды, упорядоченность синтаксического строя)» (В. Холшевников, 2002. С. 165). Холшевников отмечает свойственные напевному стиху простоту строфики (например, четверостишия с перекрестной рифмовкой), интонационную завершенность каждого стиха (т. е. отсутствие переносов – enjambment), обилие синтаксических параллелизмов, скрепляющих, как правило, первый и третий стихи или второй с четвертым (но не второй с третьим, что разрушило бы отчетливое деление четверостишия пополам на два ритмико-интонационных периода), повторность на разных уровнях (анафоры, повторения целых строк, двустиший, строф). Самым характерным типом повторения Холшевников называет рефрен, «особенно свойственный куплетной песенной

¹⁴⁷ См.: Б. Эйхенбаум Мелодика русского лирического стиха// Б. Эйхенбаум О поэзии. Л., 1969. С. 327-511. В. Холшевников Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб., 2002. Гл. IV Интонационно-ритмический строй стихотворной речи. С.159-195.

форме». Симметричность ритмико-синтаксического строя порождает «также симметрию мелодическую (повышений и понижений голоса), совпадающую с градацией пауз»¹⁴⁸.

Перечисляя особенности «напевного» стиха, Холшевников приходит к наивному с точки зрения музыканта утверждению: «Напевные стихотворения легко положить на музыку (песня, романс)» (цит. соч. С. 165). Очевидно, филолог исходит из чисто внешней симметрии, свойственной песенным музыкальным формам. Но ясно, что «лёгкость» «положения на музыку» внешней структурой стиха не определяется, хотя интонационная симметрия действительно прежде всего наводит на мысль о песне.

Всё стихотворение «Утро в Москве» являет собой восторженный, ликующий и в то же время нежный дифирамб – любимой, утру, юности, Москве... Единое восторженное эмоциональное состояние (фактически статичное, неизменное) выражается и в интонационной «статике»: все строки становятся смысловыми вариациями «на тему», поэтому во всех отношениях подобны. Каждая строка представляет собой завершённую синтаксическую структуру (за исключением двух последних, где в качестве кульминационного средства применяется перенос).

Метр стихотворения представляет собой строго выдержанный 3-стопный анапест, к тому же, все строки равносложны и все замыкаются мужскими рифмами. Более того – все строки объединены общей рифмой (так называемый *монорим*). Правда, как это часто бывает у Блока, это не рифма в ее классическом понимании, а рифмоиды (неполные и неточные рифмы), опирающиеся на общность гласной (конечно, в таком дифирамбе ею может быть только блоковская поющая «а», однако в смягченном йотированном варианте – «я»): *час – увидеть – тебя – моя – моя – моя – Кремля – твоя*. Устремлённость каждой строки к последнему ударению (заданная анапестом с мужскими клаузулами, и синтаксическим изоморфизмом строк) свойственна «простой песенной» поэзии, однако здесь отсутствие точной рифмы затушевывает акценты на концах строк и переносит внимание на внутренние звуковые и ритмические подобию строк.

Из схемы ритмических структур (РС) стиха (данной выше) очевидно, что для Блока важна не стопа, а именно звукоритмические, интонационные качества слов: ведь с этой точки зрения строение всех строк практически одинаково! Ритмоинтонационным «лейтмотивом» стиха становится выразительная, длинная и внутренне симметричная РС 5/3: это слово

¹⁴⁸ «Конец строфы — это конец предложения, что мелодически выражается отчетливым понижением голоса. Такое мелодическое движение обозначается термином *каденция*. Конец первого и третьего стиха (т. е. первого стиха периода) — это конец синтагмы, но не предложения, что мелодически обозначается повышением голоса. Такое мелодическое движение назовем термином *антикаденция*. Наконец, окончание периода обозначается некоторым понижением голоса, но меньшим, чем каденция, назовем его *полукаденцией*» (В. Холшевников, 2002. С. 167).

«упойтельно» (повторяется два раза в 1 и 3 строках, что соответствует месту анафор в напевном типе стиха), «беззаботная», «и прозрачная», а также подобные этим словам составные словоформы, также объединенные одним ударением и находящиеся на первом месте строки («Что со мною ты», «Я люблю тебя»). Как уже говорилось, такие ритмически «центрированные» слова (с одинаковым количеством предударных и заударных слогов, например, 3/2 или 5/3) исключительно характерны для Блока; думается, во многом и потому, что они имеют свойство выносить на своих «волнах» центральную гласную, столь важную для поющего блоковского ритма. Такая ритмическая волна усиливается здесь и фонической (звуковой) симметрией: ведь на вершине оказывается самая высокая гласная «и», тогда как безударные «скаты» плавно её готовят («у» наиболее низкая и «темная» гласная, «о» – повыше, но приглушенная, «е» еще повыше и посветлее):

— — / — —
 И е
 у **о** т льно

Среди других РС строк важными оказываются 2/1 2/2 в их сочетании, образующие некую обращенную волну / — — / : «вспомнить тебя», «прелесть моя», «панна моя», «юность моя», «нежность Кремля», «прелесть твоя». Во всем стихотворении из 8 строк 5 имеют ритмическую структуру: 5/3 2/1 2/2. Именно она и становится «инвариантом», основной темой-напевом стиха. Такая моноритмичность создает единое восторженное настроение, обеспечивает восторженно-восклицательную интонацию всех строк¹⁴⁹. Несовпадение РС в некоторых строках возникает либо как отклонение основной «темы» (таков «откровенно вальсовый» характер второй строки «Лёгкий след на песке увидеть» – 3/3 3/3 3/3), либо как выражение кульминации – в последней строке. Финально-каденционная роль последнего двусложия подчеркнута единственным на всё стихотворение синтаксическим переносом, вынуждающим максимально повысить интонацию к концу предпоследней строки, а также – введением «синкопической» цезуры внутри последней строки (синкопической – в том смысле, что цезура возникает единственный раз за всё стихотворение «не на своём месте»: не после пятисложной словоформы, а после четырехсложной):

И прозрачная нежность Кремля	5/3 2/1 2/2
В это утро – как прелесть твоя.	4/3 3/2 2/2

¹⁴⁹ Своей интонационной остигнутостью как выражением восторженно-гимнического начала «Утро в Москве» напоминает другое раннее блоковское стихотворение – «Встану я в утро туманное» (см. разбор его ритмоструктуры на с. 100 наст. работы). Основная ритмоинтонационная структура строки там 2/1 3/2 2/2 («Солнце и ветер в лицо»), то есть комбинация из тех же РС, только с положением слова-«волны» в центре строки:

— — — — —
 Интересно, что стихотворения не только сходны по интонационному строю, но и близки по содержанию вплоть до автоцитат («Встану я в утро туманное» – «Упойтельно встать в ранний час»).

Илл. 2



Н. Крымов «Московский пейзаж. Радуга» (1918)

Таким образом, в нежной песне-дифирамбе Блока, представляющей остинатно-вариационный тип стиха, основной «мотив» приводится к кульминации, где получает наиболее контрастную ритмическую вариацию. В целом же вся вторая строфа носит более пафосный и гимнический характер благодаря и признанию-восклицанию «Я люблю тебя», и многократному обращению к героине («преlestь моя», «панна моя», «юность моя»).

* * *

Г. Свиридов – композитор, удивительно тонко чувствующий музыкальность и интонационную силу блоковского слова (и, в частности, ритма). Причем, всегда избирая обобщающий подход к воплощению стиха, запечатляя его образно-эмоциональную сущность в яркой и выразительной песенной мелодии, композитор, как обнаруживается, поразительно точно «извлекает» её из конкретной поэтической ритмоинтонации. Возможно, отчасти поэтому в звучании его мелодий блоковские стихи становятся еще выразительнее и прекраснее.

Данное стихотворение Свиридов, конечно же, слышит как песню, как «упоительный» гимн любви – утру – весне – юности... Кроме того, композитор вносит и лёгкое танцевальное начало – ритм мазурки – выводя его как из устремленной трехдольности анапеста, так и из данного Блоком в тексте национального намёка («панна моя»). Исходя из ярко выраженной, «песенной» интонационной монотонии (повторности) стиха, композитор строит весь романс на вариантном развитии единой мелодической фразы, соответствующей стихотворной строке. Для выражения основной «ритмоинтонационной идеи» строки он находит универсальную мелодическую формулу, которая, если присмотреться, полностью следует движению интонации поэтической (Пример 4):

Пример 4.

У-по-и-тель-но встать в ран-ний час, Лёг-кий след на пес-ке у-ви-дать.

Как видно, мелодическая фраза-строка состоит из двух элементов, которые запечатлевают интонационное движение двух основных ритмоинтонаций строки («волна» и «обращенная волна»):

Упоительно вспомнить тебя

5/3 2/1 2/2

Причем мелодическая интонация выступает здесь именно как унифицированный вариант для всех стихотворных строк с их ритмическими вариациями, поскольку составляющие её мотивы могут члениваться по-разному (Пример 5):

Пример 5.

У - по - и - тель - но встать в ран - ний час, Лёг - кий след на пес - ке у - ви - дать.
 У - по - и - тель - но вспо - мнить - те - бя, Что со мно - ю ты пре - лесьть мо - я.

Интересно проследить гибкое использование интонационных возможностей фигуры с пунктирным ритмом: с одной стороны, она создает дополнительный акцент на безударной длительности $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot}$ (и это ее качество позволяет реализоваться в первой строке сверхсхемному ударению в слове «ранний»), с другой – может восприниматься как лёгкая цезура между второй и третьей долями $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot}$, что делает естественным произнесение ритмоинтонаций «вспомнить тебя», «прелесть моя» и других подобных. В этом также проявляется универсальность и обобщающая роль музыкальной интонации по отношению к поэтической.

Принципы дальнейшего музыкального развития полностью вытекают из указанных выше особенностей стиха: ритмический рисунок сохраняется неизменным, как и общий мелодический контур фразы, но высотно-мелодическая и гармоническая сторона активно развиваются, постепенно повышая эмоциональный «градус» высказывания вплоть до гимнически-апофеозной кульминации. Вторую строфу с её восклицательным эмоциональным тоном Свиридов уподобляет припеву и дважды повторяет с разной музыкой для наиболее полного выражения ликующего чувства «упоения» (так что музыкальная форма строится как А В В1). Показательно, что и высотно-кульминационная точка стихотворения «нежность Кремля», и далекая ритмическая вариация последней строки находят точное и простое отражение в музыке (Пример 6):

Пример 6.

и проз - рач - на - я све - жость Крем - ля вэ - то

mp *cresc.* *poco allargando*

Andante
f *port.* *f* *port.* *mf*
 утро, как прелесть твоя.
f *mf* *mp*
 (1972 г.)

Интересно, что композитор весьма последовательно отражает и синтаксические параллелизмы (начала 1 и 3 строк – обе начинаются со слова «упоительно» – Свиридов делает высотно одинаковыми и ладово более «весомыми» (опирающимися на тонику), тогда как 2 и 4 строки – «облегченные», начинаются с неустойчивых звуков в мелодии и нетонической гармонии).

Таким образом, единое эмоциональное состояние, восторженная интонация, запечатленная в стихе с помощью целого комплекса средств выразительности (монорим, единство ритмоинтонационной структуры, звуковые и лексические повторы, синтаксические параллелизмы), получает в музыке не только совершенно адекватное, но, можно сказать, исчерпывающее, высокохудожественное воплощение.

«Распушилась, раскачнулась...». Г. Свиридов, В. Пьянков, Е. Земцов

Схема ритмических структур:

Распушилась, раскачнулась	4/3 4/3
Под окном ветла.	3/3 2/2
Божья мать улыбнулась	4/3 4/3
С красного угла.	3/1 2/2
Отложила молодица	4/3 4/3
Зимнюю кудель...	3/1 2/2
Поглядеть, как веселится	3/3 5/4
В улице апрель!	3/1 2/2
Раскрутился над рекою	4/3 4/3
Красный сарафан,	2/1 3/3
Счастьем, удалью, тоскою	2/1 3/1 3/2
Задышал туман.	3/3 2/2
И под ветром заметались	4/3 4/3
Кончики платка,	3/1 2/2
А прохожим примечались	4/3 4/3
Алых два цветка.	2/1 1 2/2
И кто шел путем-дорогой	3/3 5/4
С дальнего села,	3/1 2/2
Стал просить весны у бога,	1 2/2 2/2 3/2
И весна пришла.	3/3 2/2

Это стихотворение также можно отнести к остигнато-вариантному интонационному типу, оно во многом сходно с предыдущим, однако имеет и существенные отличия. Как и в стихотворении «Утро в Москве», здесь весьма ощутима песенная природа стиха – прежде всего, в господстве синтаксического параллелизма – как на уровне строф («Распушилась...», «Отложила...», «Раскрутился...», «Заметались...», «стал просить...»), так и в структуре каждой строфы, распадающейся на двустигииа – также синтаксические параллелизмы («Распушилась... ветла – Божья мать улыбнулась», «Раскрутился... сарафан – Задышал туман» и т.д.). Исключение в этом смысле представляет последняя строфа, где происходит «слом» синтаксической симметрии 2+2: объединяются первые три строки («И кто шел путем-дорогой С дальнего села, Стал просить весны у бога») с тем, чтобы высветить, максимально выделить последнюю – важнейшую строку: «И весна пришла».

Ритм и лексика стихотворения отсылают к народным истокам. Неравносгпный хорей (4-3-сгпный) с окончаниями *ж-м-ж-м* создаёт ощущение некоторой стилизации плясового народного ритма, может быть, частушечного (однако, эти аллюзии у Блока, как всегда, мягки, приглушенны). Очевидную связь с фольклором обнаруживает и лексика: «с красного угла», «молодица», «кудель», «красный сарафан», «удаль, тоска», «платок», «путем-дорогой / С дальнего села».

Однако, в отличие от «Утра в Москве», данное стихотворение отмечено внутренним движением чувства, его нарастанием к главному явлению – «и весна пришла». Очевидно, что *весна* является здесь ключевым словом-символом. Как это часто бывает у Блока, само такое слово-ключ появляется в конце стихотворения, хотя подготавливается и «подспудно звучит» на всём его протяжении¹⁵⁰. В народе говорится – «весна красна». Видимо, поэтому в стихотворении Блока слово *весна* постепенно «рождается» в многократном варьированном повторении слова *красный* (вариант – *алый*), в пронизанности всей ткани стиха звуками идиомы «весна красна» (большинство согласных – звонкие и сонорные: Р, Л, З, К, В, С, Н):

*РАСпушиЛАСЬ, РАСкачнуЛАСЬ...Ветла ...улыбнуЛАСЬ... с КРАСНого угла...
РАСкрутилСЯ ... КРАСНый САРАфан... Счастьем тоСКою*

За этим «остигнато-вариантным» звуковым рядом сквозит и другое слово — звуковая анаграмма, которое при этом ни разу не встречается в тексте – «радость». Причем благодаря

¹⁵⁰ Это одно из сложных явлений звукового символизма, называемого *анафонией* (или, иначе, *звуковой анаграммой*): сущность его в многократном повторении в тексте звуков, в совокупности образующих слово, определяющее смысл, основную идею данного текста. «Если отдельный лексический элемент оказывается для автора важнее всех прочих, а при этом его семантическое поле распространяется на значительную часть текста, то и фонетическая форма такого слова начинает определять мелодику всего текста. [...] В этом случае слово, звуки которого подверглись анафорическому дублированию, становится одним из ключей к смыслу произведения, а система причудливых звуковых повторов приобретает сигнальную функцию: даже если слово-ключ не помещено автором в текст, а лишь подразумевается, анафония на него точно укажет» (Введение в литературоведение, 2004. С. 465).

ритмически периодичному появлению его фоном в строке оно «звучит» подобно колокольному перезвону: «РАСпушилась, РАСкачнулась» или:

РАСкрутился НАД Рекою

кРАСный САРафан..

СчАСТьем, уДАлью, ТОСкою

ЗАДышал...

Иную, но важную ноту в эмоциональный тон стихотворения вносит и слово «тоска» – в центральной строфе оно дается последним в перечислении и становится наиболее ярким, поскольку создает оксюморон (одновременно *счастьем* и *тоскою* – характерный блоковский эмоциональный «сплав», подобно известному «Радость-Страданье»). Весна – не только радость, но и тоска как боль от радости, тоска как чувство пробуждения души после зимнего холода. Всё стихотворение пронизано движением ветра, вечного спутника-символа жизни блоковской души («И под ветром заметались Кончики платка»). Только здесь это не завывающий «дикий ветер», а ветер–волнение, душевный трепет, предчувствие (как «Солнце и ветер в лицо»): отсюда многократное повторение «раскачивающегося» движения в глаголах с приставками «рас... - за...», словно запечатлевших порывы этого весеннего ветра (качание ветлы, кружение в танце сарафана, «кончиков платка») ¹⁵¹.

Звуком «а», общим для ключевых слов-символов, буквально напоено всё стихотворение: «С кРАсного угла», «КРАСный сарафан», «ЗадышАл тумАн», «Алых двА цветкА», «С дАльного селА», «и веснА пришлА», причем особенно кульминационные строфы, где душу переполняет чувство упоения, радости. Единственная строфа, где из более «сильной» мужской рифмы четных строк уходит «а», – вторая. Все остальные – образуют практически сквозную рифмовку:

1.ветла – угла, 3.сарафан – туман, 4.платка- цветка, 5.селá – пришла.

В то же время, открытому и светлому «а» противопоставляются в начале более темные и глухие «у» и «о» в 1-й строфе, во 2-й «а» и вовсе почти исчезает за смягченными «и», «е» («ОтложИла молодИца ЗИмнюю кудЕль...»), что словно рисует в контрастных красках холодные и бесконечно длинные, как кудель, зимние вечера), но затем ярким «рефреном» возвращается в 3-й (благодаря анафорическим повторам образуется арка с 1-й строфой: «РАспушилась, раскачнулась» – «РАСкрутился над рекою Красный сарафан»). Нельзя не отметить характерных блоковских приемов сквозного повторения гласных звуков, ассоциирующихся с музыкальным двухголосием: появление разных ударных гласных на фоне «выдержанного тона», «педали» – повторения безударного, а также повторов двух или трех

¹⁵¹ Этот образ ветра как волнения души, предчувствие и ожидание необычайного, таинственного явления (в ранней лирике – предчувствие Её появления) – один из лейтмотивов поэтики Блока. Например, в стихотворении «Запевающий сон, зацветающий цвет» состояние волнительного и неопределённого ожидания также запечатлено с помощью глаголов с приставками «за-...» и «рас-...» и связано с близким «ветру» мотивом «дыхания» («Раздышались цветы...» – «Задыхалась тоска»).

гласных с их переакцентировкой, что создает эффект крещендирования одной гласной на фоне другой:

<p>РаспушИлась, раскачнУлась под окнОм ветлА а а а а а а [а] А</p>	<p>улыбнУлась с крАсного углА у <math>\leftarrow</math> У <math>\rightarrow</math> у а А А</p>
---	--

Рассмотрим теперь ритмоинтонационную структуру стихотворения (см. схему на с. 207), сочетающую в себе остигатность, вариационность и устремленность к кульминации – явлению «весны» в последней строфе. Первая строфа представляет собой своеобразную экспозицию основных ритмоинтонаций и задает ритм их смен: в нечетных строках даётся одинаковая внутренне повторная фигура 4/3 4/3, в четных – различные противопоставления ей («Под окном ветла» (3/3 2/2), «С красного угла» (3/1 2/2)). Таким образом, в первой строфе экспонируется всего три ритмических варианта: А В А С. Далее вплоть до последней строфы сохраняется одинаковая структура начальной строки – всегда 4/3 4/3; только если вначале эта симметричная ритмоструктура особенно подчеркнута соответствующими внутрисклочными повторами (синтаксическим, морфологическим, анафорическим: «Распушилась, раскачнулась»), то далее внутрисклочные повторы исчезают («Божья мать улыбнулась», «Отложила молодница»), но сами РС словоформ сохраняются. Так созданная в начале мощная ритмоинтонационная инерция продолжает действовать на фоне дальнейшего развития текста.

Вторая и четвертая строки вносят существенный ритмический и интонационный контраст: во-первых, они всегда имеют внутренние акценты либо в конце слов, либо в начале – «Под окнóм ветлá», «С крáсного углá» (в противоположность закругленным ритмоформам 4/3 4/3 с их «пологими скатами»), это «расшатывает» инерцию, задаваемую первой строкой, и, в то же время, благодаря контрасту обеспечивает крепкое единство двустишия, которое в данном стихотворении и является *ритмоинтонационной темой*. Вторая строка («Под окном ветла») вносит ритмоформулу и звуковой вариант будущей финальной строки стихотворения (3/3 2/2): «И весна пришла» (она появляется еще один раз в центральной строфе – «Задышал туман», создавая симметричные арки начало-середина-конец стиха – см. ту же схему).

Во-вторых, в противоположность первой строке, в которой благодаря внутренним повторам создается дробление, во второй и последующих четных строках различные РС всегда объединяются в синтаксическое единство. Таким образом, если проецировать явление ритмических структур на музыкальные мотивы (что возможно благодаря общему принципу – один акцент, повтор одинаковых РС также создает дробление, контрастные же РС («мотивы») стремятся к объединению), то структура ритмоинтонационной темы стихотворения (двустишия) представляет собой суммирование: 1 1 2.

Всё дальнейшее развитие стихотворения «покоится» на вариантности по отношению к ритмической идее и ее нарушениях различной степени глубины. Особенно ощутимы нарушения этой инерции в кульминационных моментах: яркой синкопой подчеркивается восклицание «Сча́стьем, уда́лью, тоско́ю...» (2/1, 3/1, 3/2 вместо 4/3 4/3, тройной синтаксический параллелизм вместо двойного), причем слово «тоскою» впервые вносит новую ритмическую структуру 3/2 (далее – только «у бога»); а также в последней строфе – единственный раз за всё стихотворение изменяется ритмическая структура первой строки: Блок вводит намеренно повествовательную, фразовую интонацию «И кто шел путем-дорогой» (3/3 5/4) и еще более дробную – «Стал просить весны у бога» (1 2/2 2/2 3/2) – с тем, чтобы максимально контрастировать с последней строкой, возвращающей одну из главных интонаций и выводящую главную мысль стихотворения: «И весна пришла» (3/3 2/2).

Таким образом, в интонационной композиции стихотворения явно прослеживается вариационный и вариантный принцип с постепенным усилением контраста по отношению к ритмоинтонационной теме и ее своеобразным возвращением в последней строке.

Г. Свиридов «Весна» (Девять песен на слова А. Блока. 1974)

Музыкальное решение этого стихотворения Г. Свиридовым опирается на его песенную структуру и воплощает при этом все интонационные особенности композиции, о которых говорилось выше. Характерно, что композитор выводит ключевое слово-анаграмму «весна», данное Блоком лишь в самом конце незаглавленного стихотворения, в *название* песни: таким образом, уже декларируется *обобщающий* подход музыки к поэтическому содержанию и интонации, ведь «музыка весны» пронизывает всю звуковую ткань стиха.

Безусловно, вслушиваясь в блоковскую интонацию, ощущая ее оstinатно-вариантный принцип развития, Свиридов берёт за основу единой для всех куплетов музыкальной темы именно начальное двустипие – выявленную нами ритмоинтонационную идею стиха: только в ней, как было показано, одинаковость ритмических структур первой строки усилена синтаксическими, грамматическим и звуковым параллелизмами, а вторая строка служит контрастным и объединяющим завершением «темы», то есть возникает четкая ритмоинтонационная структура суммирования (112). Композитор оформляет ее соответствующей музыкальной мотивной структурой (a a a₁b), подчеркивая синтаксический параллелизм не только ритмическим, но и точным звуковысотным повтором. Здесь особенно отчетливо видна возможность «проекции» поэтической ритмоинтонации на музыкальный мотив (как и в поэзии, и в музыке одинаковые «мотивы» отталкиваются, а разные – притягиваются) (Пример 7):

Пример 7.

Рас-пу-ши-лась, рас-кач-ну-лась под ок-ном вет-ла.

По классификации типов музыкальной ритмизации стиха, предложенной петербургскими музыковедами (см. Анализ вокальных произведений, Л., 1988), в основной ритмоформуле Свиридова (♪♪♪), являющейся по существу встречным ритмом, прослеживается метрический принцип в сочетании с силлабическим распевом (так как некоторые безударные слоги удлиняются), в целом же по отношению к двустушию – принцип фразовый («ариозный»), так как наиболее длинный и акцентированный слог – последний слог двустушия, и даже танцевальный – поскольку повторяется одна и та же ритмическая фигура, что отвечает несколько частушечному характеру ритма стиха.

И всё-таки эта музыкальная ритмоформула не является лишь точным «слепком» с первой строки, по причине метрического акцента на первом слоге (в стихе – безударном). Поражает простота и органичность этого найденного Свиридовым музыкального обобщения ритма стиха: внутренняя ритмическая контрастность блоковых строк, выраженная в переменности акцента на 1-й слог (на 1-й стопе хоря либо пиррихий, либо акцент:

— — / — — — / —
 Раскрутился над рекою
 / — — — /
 Красный сарафан),

в музыкальной фразе унифицирована (за счет метрического акцента выделен первый слог, за счет долготы – второй). Таким образом, Свиридов как бы доводит стих до полноударного (реализует потенциальные стопные ударения), но делает это разными способами (звуковысотным, метрическим и ритмическим), за счет чего мелодическая формула сохраняет гибкость и естественность по отношению к любой строке текста. Сравнить (Примеры 8 а и б):

Пример 8.

а) С крас-но-го уг-ла.

б) Рас-пу-ши-лась.



Н. Крымов «К весне» (1907)

Такое богатое различными акцентами музыкальное прочтение совершенно нейтрализует все «речевые» качества интонации, зато раскрывает заложенную в поэтическом тексте художественную эмоцию. Помещая безударные слоги на сильную долю такта, композитор подчеркивает важнейшие блоковские сквозные звуковые повторы («РАСПушилась, РАСкачнулась», «РАСКрутился... КРАСный сарафан»), даёт прозвучать безударному, но остиратно повторяющемуся и нарастающему звуку «а». Так в свиридовской остиратной интонации вместе с остиратной же, «раскачивающейся» аккордовой фигурой аккомпанемента словно начинает звучать то самое слово «Радость», которым пронизана звуковая ткань стиха. Колокольный звон, Благовест – светлые весенние колокола – вот как услышал Свиридов музыку блоковского стихотворения.

С точки зрения построения музыкальной формы строфы композитор также проявил чуткость к поэтической интонации. Если в песне «Утро в Москве» точный лексический параллелизм начал двустигий («Упоительно...») оформляется в музыке точным повтором, то здесь – при синтаксическом параллелизме – лексика и звукопись второго двустигия по сравнению с первым иная – она тихая, мягкая, с преобладанием мягких согласных и тёмных гласных («Божья мать улынулась...»). Поэтому и в музыке нет точного звуковысотного повтора – начальная интонация помещена здесь в более низкую тесситуру, активность начальной кварты сменяется мягкостью нисходящей терции, ладово-устойчивый гармонический оборот из мажорных главных трезвучий Т-D на тоническом органном пункте словно получает «эхо»-отзвук в сопоставлении минорных побочных трезвучий (Ш-VI) на доминантовой педали (Пример 9)¹⁵²:

Пример 9.

The image shows a musical score for two stanzas of a song. The first stanza is "Рас-пу-ши-лась, рас-кач-ну-лась под ок-ном вет-ла." and the second is "Божья ма-терь улы-ну-лась спра-сно-го уг-ла." The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamic markings include *mf dolce*, *fort.*, and *con Ped.*. The piano accompaniment features a steady harmonic pattern with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

¹⁵² В то же время, яркая устойчивость начального гармонического оборота Т-D смягчена за счет обогащения главных трезвучий побочными тонами (секстами), которые как раз являются основными тонами следующего оборота VI-Ш. Так осуществляется интонационный синтез на уровне гармонических средств.

Ощутимое несовпадение словесного и музыкального акцентов и сдвиг цезуры возникает лишь в «синкопированной» строке «Счастьем, удалью, тоскою», что особенно выделяет значимость этой строки, и, в частности, слова «тоскою» (Пример 10):

Пример 10.

В соответствии с поэтической композицией, в песне образуется куплетно-вариантная музыкальная форма, в которой куплеты по мелодическому и фактурному принципу группируются в три раздела: $\underbrace{A A_1}_{I}$ $\underbrace{A_2 A_3}_{II}$ $\underbrace{A_4}_{III}$ (развитие) (кульм.)

Важно, что в развитии, как и у Блока, у Свиридова практически неизменной остается всегда музыкальная интонация первой строки, тогда как ее продолжение варьируется, «поворачивая» то вверх, то вниз, так, что в целом вопросо-ответное соотношение двух предложений периода-куплета напоминает движение всё сильнее раскачивающегося колокола (Пример 11):

Пример 11.

Замечательно, как в приведенном куплете срединного раздела формы в фортепианную партию «врывается» воздух, ветер («И под ветром заметались...») – пентатонические взлетающие кластеры словно «сносит ветром» на полтона вниз. Подобный акустический эффект неясного обертонового отзвука свойствен и колокольному перезвону.

Наивысшей точкой этого раскручивающегося, раскачивающегося движения («Раскрутился над рекою Красный сарафан», «Задыхал туман») становится последняя строфа. Она проводится полностью на субдоминантовой гармонии (транспонируется вверх на кварту даже дотоле неизменная начальная фраза), образуя нечто вроде субдоминантовой репризы, – с тем, чтобы всячески подготовить и выделить последнюю, утверждающую, важнейшую строку текста: «И весна пришла». Ясно, что для композитора, как и для поэта, это ключевая фраза стихотворения: она наконец-то называет, «именует» то состояние, которое раскрыто и в стихе, и в музыке. Поэтому её ожидание длится (поэтическая цезура в музыке усилена: вставлены два такта «выписанной ферматы»), фактурное и гармоническое движение замирает, словно вслушивается в дрожание весеннего воздуха), а появляется она в ином по отношению ко всему предыдущему ритме и в увеличении (Пример 12):

Пример 12.

The musical score for Example 12 is presented in two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "стал про-сить вес-ны у бо-га," and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as *mf* and *mp*, and a *rit.* marking. The second system features a vocal line with the lyrics "и вес-на при-шла." and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as *mp* and *mf*, and a *ten.* marking. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

В. Пьянков «Весна пришла»

(Концерт для хора a'cappella «Печальные песни». 1986-1990)

Тембро-красочные возможности хора a'cappella как нельзя лучше отвечают «музыкальным требованиям» блоковской поэзии – ведь здесь слово благодаря одновременному многоголосному произнесению-пропеванию обретает реальный объём, многомерность, расцвечивается «изнутри», наполняется гармоническими красками, оставаясь в пределах как бы единого тембра (одного «инструмента»), приобретает пространственные качества. Наверное, поэтому среди хоровой музыки больше удачных музыкальных прочтений Блока.

Хоровую интерпретацию В. Пьянкова можно назвать «акварельной зарисовкой»: мягкими пентатоническо-диатоническими красками, многотерцовыми аккордами (в «густотерцовом» их качестве, как бы передающем аромат весны, сладость её воздуха) создаётся зыбкая картина раскрывающейся навстречу человеку весенней природы. Кстати, опора на пентатонику и диатонические многозвучные вертикали роднит хор Пьянкова с песней Свиридова.

Однако в целом это совершенно иной подход к стихотворению. В отличие от Свиридова, гениально услышавшего и воплотившего глубинную обобщающую музыкальную идею стихотворения в колокольном Благовесте, благодаря чему его песня всё эмоциональное содержание «вместила» в одну музыкальную формулу, В. Пьянков подходит к поэтическому тексту более детально, внося даже некоторые элементы хорового театра (антифонная переключка женских и мужских групп в начале, соло сопрано в кульминации), так что в целом картину хочется назвать «люди» («кто идёт путем-дорогой») и «весна».

Если у Свиридова в связи с его обобщенной трактовкой возникает «моноаффектная» пьеса с вариантно-вариационным развитием одной темы, то здесь форма исполнена внутренними контрастами – как в композиции, в фактуре, так и в подходе к ритмоинтонационности стиха.

Пять стрóf стихотворения распределяются так же, как у Свиридова, в три раздела: 2 (I часть) + 2 (середина) + 1 (сокращ. и измен. реприза), образуя простую 3-частную форму. Но разделы фактурно и тематически контрастны.

Важно, как в музыке решается «проблема первой строфы» – то есть, как музыкально воплощается ритмоинтонационная тема стихотворения. Первую часть Пьянков строит на постепенном включении голосов (сверху вниз). Контраст первого и второго полустипия (яркого «Распушилась.... ветла» и приглушенно-мягкого «Божья мать улыбнулась»), показанный музыкой и у Свиридова, реализуется в тембровом и тесситурном противопоставлении женской и мужской групп (Пример 13):

Пример 13.

Andante con moto

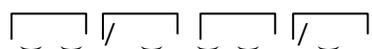
Soprano: *mf* Рас-пу - ши - лась, рас-пу - ши - лась под ок - ном вет - ти. От - ло - жи - ла мо - ло - ди - ца

Alto: под ок - ном вет - ти.

Tenor: Божья ма - терь у - ляб - ну - лась с крас - но - го уг - ла.

Bass: Божья ма - терь у - ляб - ну - лась с крас - но - го уг - ла.

Два полустишия противопоставлены также и интонационно (смелый взлет-скачок, обрисовывающий септиму и в целом нону, – и сдержанная, напоминающая церковное пение речитация), и метроритмически. Вообще, нужно отметить, что общее эмоциональное состояние, синтез народно-песенного колорита и импрессионистической весенней дымки-марева, дрожащего воздуха – создается в большой степени благодаря весьма прихотливому метроритму. Основной размер хора – 5/4 (следовательно, переменность внутри такта), причем 5/4 внутренне трактуется то как 3+2, то как 2+3, таким образом, переменность возведена в метрический принцип. Кроме того, иногда размер меняется на 4/4. Является ли эта метрическая переменность целиком привнесенной композитором или же имеет истоки в стихотворном ритме? Ответ даёт срединный раздел, где ритм представляет собой силлабическое скандирование текста ровными восьмыми: здесь видно, что автор выявил скрытую опору стиха на народный танцевальный ритм, причем ритм неквадратный:



Раскрутился над рекою (4 стопы = двухдольность) 8 слогов



Красный сарафан (3 стопы = трехдольность) 5 слогов

Двустипшие как синтаксическое единство скандируются по принципу народного 11-сложника «Камаринской» (только здесь получается 13-сложник (8+5), учитывая обязательно возникающую паузу в конце – 14-сложник). То, что для Пьянкова нечетная строка стиха двухдольна, а четная трехдольна, видно и по мотивному строению мелодики (видна связь мотивов с ритмическими структурами строк: два одинаковых двудольных мотива в первой строке и один трехдольный во второй). Метрически же мотивная структура не совпадает с тактовым и внутритактовым членением, отсюда возникает сложная полиметрия, в конечном итоге создающая эффект воздушности, свободы, полётности слова (Пример 14):

Пример 14.

Мотивы 2 2 3 2 2 3

С
 Рас - кру - тил - ся над ре - ко - ю крас-ный са - ра - фан, счастьем, у - даль - ю, тос - ко - ю за - ды - шал ту - ман. И под

метр 3 2 2 3 2 2

А
 Рас - кру - тил - ся над ре - ко - ю крас-ный са - ра - фан, счастьем, у - даль - ю, тос - ко - ю за - ды - шал ту - ман. И под

Т
 Рас - кру - тил - ся над ре - ко - ю крас-ный са - ра - фан, счастьем, у - даль - ю, тос - ко - ю за - ды - шал ту - ман. И под

В
 Рас - кру - тил - ся над ре - ко - ю крас-ный са - ра - фан, счастьем, у - даль - ю, тос - ко - ю за - ды - шал ту - ман. И под

Почувствовав переменность метра, заложенную именно в соотношении по длине соседних строк стиха и усиленную переменностью внутрискладовых акцентов (в нечетных строках на первой стопе чаще всего пиррихий, в четных на первой стопе – почти всегда акцент), композитор возводит её в универсальный музыкальный принцип («органической неквадратности»). Отсюда свободное чередование 3/4 и 2/4 групп внутри пятидольности в начале хора, которое на первый взгляд кажется не связанным напрямую со стихотворным ритмом. Просто в начале этот «плясовой ритм» скрыт в силлабическом распеве, однако в полном соответствии с поэтическим ритмом нечетные строки всегда начинаются с затакта, четные – с сильной доли (см. Пример 13). По характеру соотношение первой части хора и середины подобно типичному для русской музыки «союзу»: протяжной (медленной) и плясовой (быстрой) песен (как в интродукции «Жизни за царя» Глинки и др.). Но за внешним контрастом просматривается опора на одни и те же терцово-секундовые интонации (Пример 15):

Пример 15.

м.3 б.2 м.3 б.2

Рас-пу - ши - лась, пол - ок - том вст - ла. Божа - в - мать, у - либу - лась скрас - но - го уг - ла.

м.3 б.2

Рас - кру - тил - ся над ре - ко - ю крас-ный са - ра - фан,

В своём ритмико-интонационном музыкальном воплощении стиха Пьянков ориентируется не столько на внутреннюю ритмоинтонационную повторность строки, присущую стихотворению, сколько на *синтаксический* принцип (строка или двустопишие как фраза) и, соответственно, предпочитает расставлять *фразовые* акценты. Несмотря на

ритмические различия строк, почти все они имеют по два удара. Соответственно, такая строка укладывается композитором в сложный 5-дольный такт с двумя сильными долями и варьируемым положением относительно-сильной доли¹⁵³. В расстановке акцентов комбинируются высотный (мелодический), долготный (количественный) и метрический (качественный) способы, так что в целом фраза получается живой и естественной. Кроме того, музыкальному облику каждой из стихотворных строк-фраз присуща легкая степень изобразительности (в первой строке – скачки на квинту вверх и вниз – «раскачнулась», во второй – колышется нежное «облачко» ветлы (вербы), в третьей и четвертой – строгая quasi-церковная двухголосная речитация мужских голосов – «Божья мать»).

В целом, хор демонстрирует органичное и убедительное прочтение стиха. Эмоциональный потенциал блоковской «неквadrатности», ощущаемый поэтом как безудержная удаль, весенний ветер, стихия народной пляски, которая всегда бывает «с тоскою» – здесь переходит в зыбкость и движения звукового потока, где время «искривляется» в дрожащем весеннем воздухе, сливая воедино голоса людских песен и акварельный весенний пейзаж. При всем различии подходов со Свиридовым, общим является главное: музыка – её ритмические и интонационные особенности – почерпнуты из «музыки стиха» («музыки» как ритмоинтонации – в её различных измерениях и масштабах). Несмотря на выраженность «последовательного метода» в музыкальном воплощении стихотворения и фразовый принцип в мелодизации, Пьянков «изнутри» обеспечивает единство композиции именно благодаря универсализации стихового ритма. Только основой «ритмической идеи» становится не первая строфа, а центральная (именно там, как было показано, видна прямая связь мотивной структуры музыки и ритмоструктур стиха, а музыкальной фразы – с поэтическим синтаксисом), крайние же части отражают ее в более опосредованном виде. На первый план выдвигается принцип контраста, однако в целом музыкальное решение обнаруживает высокую степень внутреннего единства.

Таким образом, очевидно, что стихотворение Блока содержит большой спектр музыкальных потенциалов, и именно извлекая их, а не разрушая, оставляя стих стихом, композитор создает органично слитую со словом музыку.

¹⁵³ У Свиридова такт равен одной поэтической ритмоструктуре (РС), то есть такт=мотив=РС; у Пьянкова такт равен целой поэтической строке, соответственно в строке выделяется одно главное ударение, что свойственно фразовой интонации в речи.

Е. Земцов «Распушилась, раскачулась»

(Пять хоров на стихи А. Блока. 1981)

С формальной точки зрения хор Е. Земцова представляет собой некий «промежуточный» вариант между трактовками Свиридова и Пьянкова. По составу (смешанный хор а'cappella), фактурным особенностям (переключки групп), метрической основе (переменность, неквадратность), фразовому принципу мелодизации стиха, форме в целом композиция ближе к хору Пьянкова, однако введение встречного ритма с акцентированием первого и других безударных слогов текста напоминает о свиридовском музыкальном решении. Все три музыкальных версии объединяет диатоническо-пентатоническая ладовая основа, светлый мажорный колорит. По характеру и жанровой ориентации эти три интерпретации можно определить так:

Г. Свиридов
Песня+колокольный
перезвон (благовест)

В. Пьянков
Песня+акварельная
импрессионическая
зарисовка

Е. Земцов
Народная хоровая песня

Из них только последняя даёт однозначный жанровый ориентир – и он оказывается для блоковского стихотворения, на мой взгляд, несколько лапидарным. Это фактически стилизация народной песни (может быть, хороводной-игровой) – с запевом, терцовой второй, точными повторами, припевками на «лѣ-ля-ли-ля» и многочисленными внутрислоговыми распевами (см. Пример 16 а). Поэтому текст теряет свои ритмические очертания, акценты нарочито не соблюдаются – безударные слоги часто попадают на метрические и даже количественные акценты и наоборот (Пример 16 б).

Пример 16.

а)

Музыкальный пример 16а. Темп: Живо, задорно (♩: 160-168). Музыкальная запись включает две системы нот. Первая система имеет две стaves: верхняя (о.) и нижняя (а.). Вторая система также имеет две стaves. Под первой системой стaves напечатаны слова: «Рас - пу - ши - лась, рас - кач - ну - лась под ок - ном вет -». Под второй системой стaves напечатаны слова: «- ля. Вошь - я мать у - лыб - ну - лась».

б)

Музыкальный пример 16б. Музыкальная запись включает одну стave. Под ставой напечатаны слова: «По - гля - деть, как во - се - лит - ся, в у - ли - це и - прозь». В начале и в конце музыкальной фразы на нотных ставках выделены кругами отдельные ноты.



Основная мелодия в неизменном виде повторяется на слова 1, 2 и 5 строф (форма в целом – простая трехчастная, как и в хоре Пьянкова: $\begin{matrix} A & A & B & B1 & A1 \\ I & II & III & IV & V \end{matrix}$), то есть позиционируется как универсальная по отношению к тексту. середина реприза

Но по ритму она более или менее соответствует только первой строфе (в других обнаруживаются довольно навязчивые противоречия, приведенные выше), а по интонации в эмоционально-смысловом ее качестве не соответствует стихотворению вовсе. Так, синтаксическое единство двустихия разорвано излишней завершенностью 1-й музыкальной фразы на тонике и опять же слишком основательным началом с тоники 2-й фразы; с этой же точки зрения (фразовой естественности) кажется нарочитым скачок на квинту в слове «ветла»: предложение останавливается на той же ноте, с которой началось, то есть общий интонационный изгиб  в лучшем случае носит грубовато-изобразительный характер («раскачнулась») и неприменим к естественному интонационному контуру произносимой фразы. И совсем уж нелепым кажется залихватский «подхват» с самой высокой ноты, озвучивающий слова «Божья мать».

В середине (3-4 строфы) меняется лад (параллельный минор), размер (3/4), ритм дается как бы в свободном увеличении (силлабический распев), так что она воспринимается как «другая песня» (новая quasi-народная мелодия), на которую текст накладывается почти независимо от мелодического развития, он словно «размывается», его собственный ритм уже неощутим и неважен.

Размывание ритмоинтонаций стиха лишает текст его собственной музыкальности и мерцающей глубины, снимая напряжение блоковской интонационной струны, оставляя лишь то, что «на поверхности», то есть «слова в народном духе». Здесь стихотворение взято скорее как краска для «оправдания» фольклорного колорита, трактовано как текст народной песни. Но у Блока это далеко не стилизация, в его стихотворении фольклорные элементы — лишь одна из символических составляющих, но не центральная и не единственная, а песенность — синтаксическая симметрия, ритмическая повторность — служит основой для развития поэтической интонации. Музыка же никак не воплощает поэтическую интонационную композицию как процесс (музыкальная форма по отношению к ней статична).

Если активно «встречная» музыка, размывающая поэтическую интонацию, не рождена из глубокого постижения этой интонации (как художественного смысла, эмоционального тона, «дрожания мира в воздушной струе»), то произведение как музыкально-поэтическое целое почти наверняка обречено на неудачу.

«Свирель запела на мосту».

Д. Кабалевский, Д. Толстой, О. Малевич, О. Моралев,
В. Пьянков, Г. Дмитриев, В. Шебалин

	Схема ритмических структур:	Схема рифм:
Свирель запела на мосту,	2/2 3/2 3/3	a
И яблони в цвету.	4/2 2/2	a
И ангел поднял в высоту	3/2 2/1 3/3	a
Звезду зелёную одну,	2/2 4/2 2/2	a ₁
И стало дивно на мосту	3/2 2/1 3/3	a
Смотреть в такую глубину,	2/2 3/2 3/3	a ₁
В такую высоту.	3/2 3/3	a
Свирель поёт: взошла звезда,	2/2 2/2 2/2 2/2	b
Пастух, гони стада...	2/2 2/2 2/2	b
И под мостом поёт вода:	4/4 2/2 2/2	b
Смотри, какие быстринь,	2/2 3/2 3/3	c
Оставь заботы навсегда,	2/2 3/2 3/3	b
Такой прозрачной глубины	2/2 3/2 3/3	c
Не видел никогда...	3/2 3/3	b
Такой глубокой тишины	2/2 3/2 3/3	c
Не слышал никогда...	3/2 3/3	b
Смотри, какие быстринь,	2/2 3/2 3/3	c
Когда ты видел эти сны?	2/2 3/2 2/1 1	c

Это стихотворение Блока, открывающее поэтический цикл «Арфы и скрипки», можно назвать музыкальным во всех отношениях. В первой публикации оно имело название «Май» и подзаголовок «Романс». Его поющий «главный герой» – музыкальный инструмент, свирель, её звучание определяет собой характер и звуковой облик всего стихотворения. Свирели вторит другая «музыка» – музыка природной стихии, «песня воды».

Образное пространство стихотворения насквозь символично и отражает характерную для Блока лирическую картину мира, где всё сущее постигается через звук: время словно остановилось, лишь пение свирели и журчание воды обозначают его течение, эти же звуки наполняют необъятное пространство («крайние» точки мира – *верх* и *низ* – в их предельном выражении: «смотреть в такую *глубину*, в такую *высоту*...») ¹⁵⁴. Ощущение бесконечности усилено идеей отражения неба в воде, а *мост* становится центром и границей двух миров ¹⁵⁵. «Мировая вертикаль актуализируется через озвучивание различных ярусов мироздания и самой вертикали (звуковой эквивалент мирового дерева). При этом точкой отсчета мировых зон может стать центр – из него звук распространяется вверх и вниз. ... Звук свирели доносится из середины мироздания, его крестовины. Сверху и снизу он окружен “глубокой тишиной” неба и воды, под пение свирели разворачивается мировая вертикаль. В то же время мост прочерчивает

¹⁵⁴ Можно представить это стихотворение как словесный аналог таким картинам символистов, как, например, «Голубой фонтан» П. Кузнецова, «Цветущие яблони» Н. Сапунова.

¹⁵⁵ В статье «Творчество Вяч. Иванова» Блок раскрывает одно из значений символа «мост»: «...мост, искусственное преодоление стихийных преград: *борьба* стихий с духом и духа со стихиями...» (V. С. 16).

горизонтальную линию, это вариант пути, одного из важнейших блоковских символов» (Л. Гервер, 2001. С. 53, 63).

Как отмечает Л. Гервер, через игру на духовом инструменте в символистской мифологии осуществляется соединение внутреннего мира человека с миром внешним – отсюда дудка, труба, рог, свирель. Звучание этих инструментов может быть «метеорологической» музыкой, «песней стихии» (у Блока: «Летели снега, Звенели рога / Налетающей ночи», «И в полях гуляет смерть – Снеговой трубач»), может доноситься из горнего мира неземной блоковской Героини («Лишь к Твоей золотой свирели / В чёрный день устами прильну»), а может олицетворять голос поэта, ведь свирель – это античный символ творчества, дионисийского начала в искусстве (Блок: «Я не забыл на пире хмельном / Мою заветную свирель»). В мифопоэтике символизма «поэт-“певец” действует, подобно поэту-провидцу..., как посредник, как бы приводя язык микрокосма в “созвучие” с языком макрокосма, высвобождая “пленное слово” из материи, наделяя его своим голосом, переводя. При этом поэт (его “инструмент”), так же как и природа, выступает в качестве эха и “отзвука” божественного зова и гармонии сфер» (А. Ханзен-Леве, 2003. С. 97).

Еще восемнадцатилетний Блок писал:

Озера спят, -
Их гладь забвеньем в сердце дышит,
И лишь свирели дальний глас
Своей тоской безмолвие колышет... (Блок, 1898, I, 396).

Свирель у Блока – символический атрибут поэта-лирика — «падшего Ангела-Демона», «познавшего сладострастие тоски», «отравленного» звуками «проклятой и светлой лирики» и осужденного на одиночество, но несущего людям насущный «сладкий бич ритмов», который «торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови», ибо человечество «питается плодоносными токами лирической стихии – поэзии всех веков и народов»: «Люди, берегитесь, не подходите к лирику... Он вышел из того проклятого логова, которое вы обходите, крестясь, и вот уже готов, приложив к устам свирель, невинную дудочку свою, поведать вам о том, чего лучше не слушать вам; иначе, заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру. ... Но если сумеете услышать, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить и, не поверив, не погибнуть, – возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времени и народов» (А. Блок, VII, 2003. С. 62).

Н. Гумилев в «Письмах о русской поэзии» пишет: «Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как “Свирель запела” или “Я сегодня не помню”» (цит. по: А. Блок, III, 1997. С. 825). Приводя пример из этого стихотворения, А. Белый утверждает: «Александр Блок – наиболее певучий поэт, осуществляющий музыку своих ритмов и красок, словесной инструментовки непредвзято, произвольно...; расположение, сочетание

блоковских слов сливаются с внутренним ритмом поэзии; чисто блоковские повторения слов, игра повторений – выражение ритма Музы, ищущего в повторениях всё того же во многом единства многообразия...» (А. Белый, 1997. С. 441).

Действительно, многочисленные многоуровневые повторы являются здесь основой завораживающего, баюкающего воздействия поэтического ритма.

Так, с точки зрения стихотворного метра (вольный 4-3-стопный ямб) повторность усилена акаталектикой¹⁵⁶ (все строки оканчиваются одинаковыми полными стопами и, соответственно, только мужскими окончаниями), в отношении рифмы – на 18 строк стихотворения приходится только три варианта рифмы (см. схему на с.222), все они открытые: первая строфа (7 строк) представляет собой монорим-ассонанс на «у» («мосту» – «в цвету» – «в высоту» и т.д., в схеме обозначено *a*), во второй строфе вводится новый монорим – на «а» («звезда» – «стада» – «вода», в схеме – *b*), сквозь который постепенно «прорастает» и закрепляется третья рифма – на «ы» («быстрины» – «глубины» – «тишины»; в схеме – *c*).

Кроме того, рифмы глубоко «прорастают» в строку в качестве ассонансов, так что гласная (или слог) рифмы продолжает «пульсировать» в ударном или безударном варианте почти в каждом слове строки:

И ангел поднял в высотУ
ЗвездУ зелёнУю однУ...

Смотреть в такУю глУбинУ,
В такУю высотУ.

Свирель поёт: взошлА звезда,
ПАстух, гони стАдА...

И пОд мОстОм поЁт вОда:

Другой принцип звуковой связи строк, широко применяемый Блоком, – это звуковой подхват (повтор согласного звука или целого слога рифмы в начале следующей строки) и кольцо (звуковая переключка начала и конца строки, нередко с переакцентировкой и/или перестановкой):

... глуби**НЫ** / НЕ видел **НИ**ког**ДА** / ТАкой ... ти**ШИ**НЫ / НЕ слы**Ш**ал **НИ**ког**ДА**

таКОЙ **г**лубо**КО**Й ... **ни**ког**ДА**

Как всегда у Блока, звукопись стихотворения напрямую связана со смыслом сказанного, доносит его на подсознательном, образно-эмоциональном уровне. Так, начальная монорифма и внутрискочные звуковые повторы на «-ту» словно имитируют наигрыш свирели («ту-ру-ту-ру»), затем – на «а» – звук свирели становится как бы ближе и ярче, она сама «поёт: взошла звезда, Пастух, гони стада» («ла-да», «а-у», «а-а»). В то же время, это звуковая связка-модуляция к слову «вода». А «песня воды» – холодная и стремительная (ассонансы «и» и «ы»: «смотри**И**, как**И**е бы**И**стри**И**ны, Когда ты**И** видел эт**И** сны**И**?»), аллитерации «ст» – «стр» – «ш»), но

¹⁵⁶ Акаталектика – метрически полный объем последней стопы стиха, благодаря чему не возникает метрической паузы на границе стихов (строк).

и завораживающе-убаюкивающая (строки с ассонансами «о» – «а», в них словно эхом отзывается слово «вода»).

ОстАвь зАбОты нАвсегда
о А а О
А > а а < А
о ————— О

ты ВИдЕл ЭТИ сны
ы < И и < Ы
И е Э и

тАкОй прОзрАчной
а О о А

Лексические, грамматические, синтаксические повторы здесь встречаются как точные (целая строка: «Смотри, какие быстрины», анафора: «Такой...», эпифора: «Никогда», отдельные слова: «свирель», «на мосту», «высоту», «звезда», «глубину», «никогда»), так и варьированные: «Свирель запела» – «свирель поёт» – «поёт вода»; «смотреть в такую глубину» – «смотри, какие быстрины», «не видел» – «не слышал» – «когда ты видел»...

Варьированные повторы распространяются и внутрь словесной структуры, от сохранения корня слова (прозрачной глубины – глубокой тишины) до отдельных слогов и фонем. Сквозными аллитерациями Блок объединяет звуко-смысловое пространство стихотворения. Основной аллитерационный комплекс – *св* (*зв*, *вс*), *ст* (*зд*), *стр* – это в какой-то степени и изображение «присвистывающего» тембра свирели, и важнейший способ смысловой связи, «материал для модуляций»–превращений, перетеканий слов друг в друга. Он экспонируется в начальной строке стихотворения, в метрически-ярких крайних точках строки и далее пронизывает всю ткань стихотворения:

<p>Цвету, ЗВезду, СВирель, ВыСоту, Взошла ЗВезда, Вода остаВь Заботы наВсегда</p>	<p>выСоТу, звеЗду Зелёную, СТАло, на моСТУ СмоТреть, в Такую выСоТу, паСТух, СТАда, под моСТом, СмоТри, быСТРИны, остаВь ЗабоТы наВсегДа, проЗРачной, Ты видел эТи Сны.</p>

Так, «звучанием свирели» объединяется всё поэтическое пространство: и «звезда», и «стада», и «вода» – то есть мир горний, дольний и подводный (здесь – мир смерти). В то же время, свирель зовёт «пастуха» к жизни: «гони стада» (то есть призывает поэта «глаголом жечь сердца людей»), а вода заманивает героя в свои «быстрины», чарует прозрачной глубиной и глубокой тишиной, чтобы он «оставил заботы навсегда». Глядя вниз с моста, герой видит в

прозрачности воды отражающееся небо («высоту», «звезду»), создаётся иллюзия идентичности небесной картине. Таким образом, мост, как ось зеркального отражения верха и низа – действительно, есть место выбора жизненного пути героя, выбора между жизнью и смертью.

Блок в приведенных выше высказываниях акцентирует значение ритма в лирике вообще, Н. Гумилев и А. Белый восхищаются ритмической организацией именно этого стихотворения. Здесь ритм без преувеличения является ведущим средством выразительности, поскольку сами поэтические образы – поющие свирель и вода, древние символы заклинательного, «шаманского» воздействия на подсознание – подсказывают поэту особенно певучую поэтическую интонацию. Если обратить внимание на ритмоинтонационную организацию стиха (см. схему в начале данного очерка), то становится очевидно, что она играет важнейшую роль в создании художественного образа, поскольку ритм несёт на своих «волнах» всю тончайшую звукосмысловую ткань. Возникающая в первой строке определённая ритмоинтонационная модель становится неким лейтритмом и, следовательно, лейтинтонацией стихотворения, далее именно она превращается в монотонную «песню воды», ее манящую колыбельную.

<p>2/2 3/2 3/3 и ее укороченный вариант: 3/2 3/3</p>	<p>Свирель запела на мосту... Смотреть в такую глубину, В такую высоту.</p> <p>Смотри, какие быстрины, Оставь заботы навсегда, Такой прозрачной глубины Не видел никогда...</p> <p><i>(и т.д., до конца стихотворения сохраняется та же ритмоформула строки)</i></p>
--	--

Как видно из схемы (с. 223), в песне воды эта ритмоинтонационная структура абсолютно неизменна, что создаёт зачаровывающий, гипнотический эффект. Такие «песни стихий» – не редкость у Блока, и они, как правило, опираются на подчеркнутую монотонию ритмических структур строк («Рукавом моих метелей / Задушу, / Серебром моих веселий / Оглушу») (3/3 2/2 3/2 3/3, «Её песни») или внутри строки: «В самом чистом, самом снежном саване / Сладко ли спать тебе, матрос?» (2/1 2/1 2/1 2/1 3/1, «Поздней осенью из гавани»))¹⁵⁷.

Экспозиционная ритмоинтонация первой строки связывает воедино песни свирели и воды. В то же время, сам наигрыш свирели (в начале второй строфы) основан на повторе

¹⁵⁷ При всем различии образности и интонационных типов стиха, в «Свирели» прослеживается блоковская драматургия, сходная с такими драматическими стихотворениями, как, например, «Поздней осенью из гавани»: в одном стихотворении есть и текст «от автора» (созерцателя этого замороженного пейзажа), и «песня свирели» («пастух, гони стада»), и «песня воды» («смотри..., оставь заботы навсегда...»). Стихотворение «Поздней осенью» заканчивается также зловеще-сладкой «колыбельной» метели – песней смерти – с риторическим вопросом в конце (В «Свирели»: «Когда ты видел эти сны?», в «Поздней осенью»: «Сладко ли спать тебе, матрос?»). Так, в, казалось бы, пасторально-пейзажном стихотворении открывается столь характерный для Блока глубинный трагический подтекст. Неслучайно именно эти, на первый взгляд совершенно разные, контрастные стихотворения В. Шабалин объединил в микроцикл («Из А. Блока»).

совсем простой «попевки», вычленяемой из первоначальной «темы»: 2/2 2/2 2/2 2/2. Эта ритмоинтонация также очень важна, так как на неё нанизываются все основные образы: *свирель, поёт, звезда, вода, пастух, стада...* И далее видно, как осуществляется обратная ритмоинтонационная «модуляция» в «песню воды»:

Свирель поёт: взшла звезда,	2/2 2/2 2/2 2/2
Пастух, гони стада...	2/2 2/2 2/2
И под мостом поёт вода:	4/4 2/2 2/2
Смотри, какие быстринны...	2/2 3/2 3/3

Первая строфа, экспонирующая основные образы, более разнообразна с точки зрения РС строк. Первое двустишие, как чаще всего у Блока, образует *ритмоинтонационную тему* стихотворения, демонстрирующую две основные контрастные ритмоинтонационных модели: строки весьма различны и по длине (4-х и 3-стопный ямба, что образует на фоне акаталектики глубокую и неизбежную цезуру после короткой второй строки), и по расположению пиррихий (на третьей и второй стопе соответственно), и по ритмическим структурам. Посредством «простого» соединительного союза «и» связываются предложения, разные и по синтаксическому составу, и по содержанию: «свирель запела» и «яблони в цвету». Но именно такое прямое «сопряжение далековатых» мгновенно охватывает поэтическое пространство и создаёт таинственную атмосферу весны – соединение звука и цвета, вертикали («на мосту», то есть верх и низ, небо и вода) и горизонтали («яблони в цвету» – земля, сад), единственного и множественного (*свирель* и *яблони*, человек и природа), полётного (звук) и статичного (цвет), небесного и земного.

<p>Свирель запела на мосту, И яблони в цвету.</p> <p>И ангел поднял в высоту Звезду зелёную одну.</p>	<p>— / — / — / — /</p> <p>— / — / — /</p> <p>— / — / — / — /</p> <p>— / — / — / — /</p>	2/2 3/2 3/3	} a	} экспозиция
		4/2 2/2		
		3/2 2/1 3/3	} a ₁	} вариация
		2/2 4/2 2/2		

Из схемы видно, что второе двустишие является вариацией по отношению к первому, причем двустишия коррелируют и перекрестно (1-3 и 2-4 строки), и по опоясывающему принципу (анафорический и грамматический повтор).

С точки зрения интонационного становления формы очень важна синтаксическая структура стиха. С одной стороны, она тяготеет к остигнато-вариантному типу и близка песенной («напевной», по терминологии В. Холшевникова): большинство строк синтаксически замкнуто (переносов мало), стихотворение целиком представляет собой развёрнутый синтаксический параллелизм, члены которого объединены либо соединительным анафорическим союзом «и» («И яблони в цвету», «И ангел...» «И стало», «И под мостом...»), либо бессоюзным перечислением («Смотреть в такую глубину, В такую высоту», «Такой прозрачной глубины... Такой глубокой тишины...»). Ритмичное «нанизывание» синтаксически

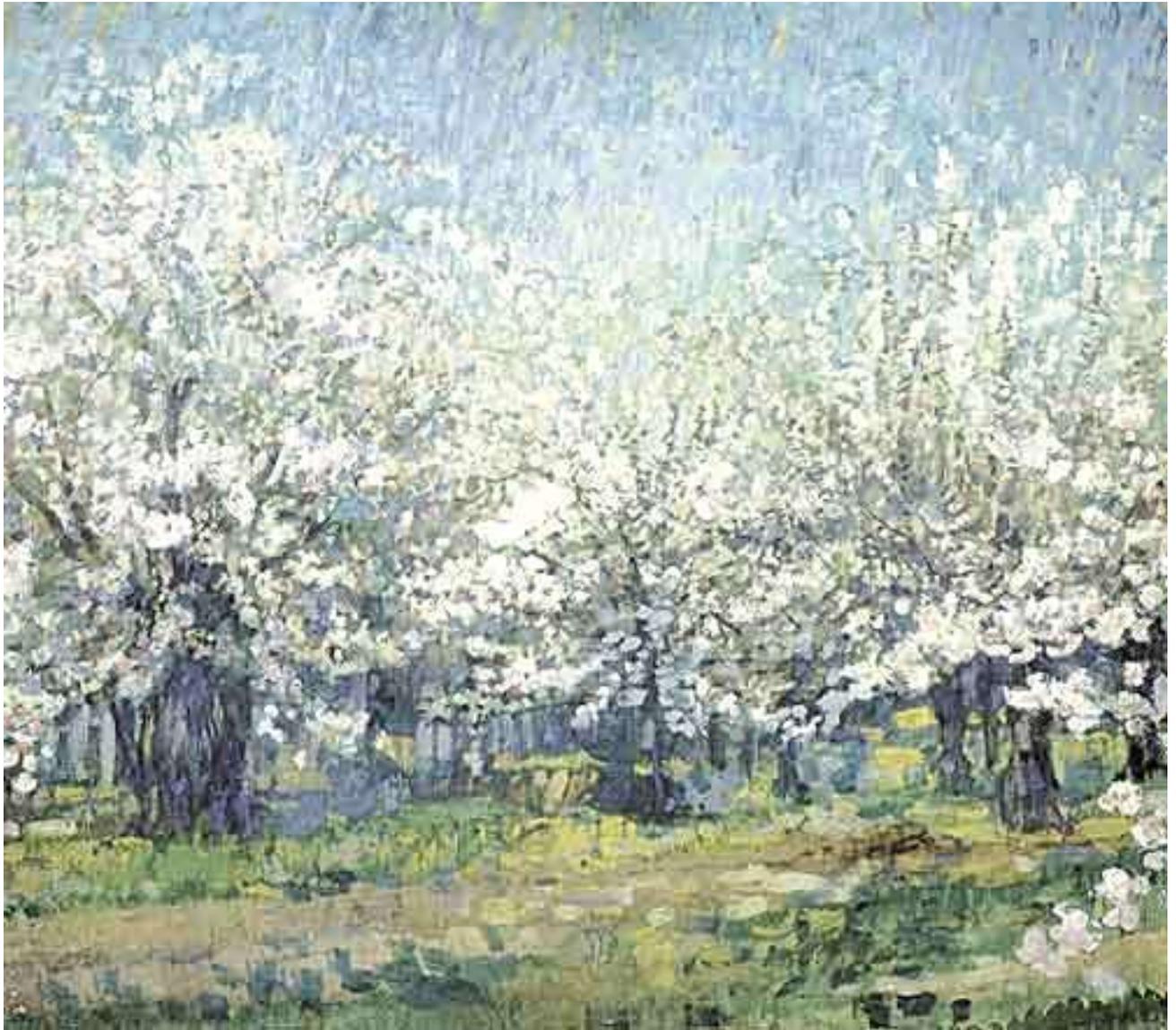
подобных строк, точных и вариантных лексических повторов действует подобно магическому заклинанию, а превосходная степень в повторах («такую», «такой») особенно усиливает эмоциональную наполненность интонации (вспоминаются слова Блока о силе эмоционального воздействия древних заговоров и заклинаний).

В то же время, синтаксис здесь далеко не так прост и симметричен, как это показывают примеры «напевного» стиха в учебниках стиховедения. Очевидно, что при такой завораживающей ритмической и звуковой монотонности Блок будет высвобождать другие стиховые средства – в частности, строфику (прежде всего, синтаксис и длину строфы). Видно, что именно синтаксис развивает поэтическую интонацию, увеличивая предложение сначала до двух, затем до трёх строк с тем, чтобы подчеркнуть переносами важнейшие слова: так, между 3 и 4 строками enjambement «возносит ввысь» слово «звезду», в котором продолжает мерцать, не затухая, сквозной рифменный ассонанс («И ангел поднял в высоту Звезду зеленую одну»), а следующий перенос «И стало дивно на мосту Смотреть в такую глубину» выделяет глагол «смотреть» – один из важнейших сквозных лексических повторов (ведь далее вода гипнотически повторяет: «Смотри... не видел... смотри... когда ты видел...»). Длина строф тоже весьма свободна, хотя и напоминает в целом о форме сонета (7 + 9 + 2 строки), как и рифмовка (то монорифма, то перекрестная, то парная). При этом метрическая структура первого двустишия (4 и 3 стопы) выступает в качестве своеобразного рефрена-арки по отношению к двум основным строфам, во второй повторяясь и образуя «расширение» до 9 строк:

по количеству стоп		
1 строфа (7 строк)	2 строфа (9 строк)	3 строфа (2 строки)
4 3 4 4 4 4 3 └─┘ └─┘	4 3 4 4 4 4 3 4 3 └─┘ └─┘ └─┘ └─┘ («расширение»)	4 4

Такая стройная композиция, обладающая одновременно большой степенью симметрии и свободы, даже внешне сходна с музыкальными формами (например, двухчастной с кодой или трехчастной с сокращенной репризой-кодой), чем и «воспользовались» практически все композиторы, обратившиеся к этому стихотворению.

Илл. 4



Н. Сапунов «Цветущие яблони» (1900)

Очевидно, что «Свирель» – стихотворение насквозь музыкальное (от основных образов до принципов ритмоинтонационного развития и формообразования), кажется очень благодатным для музыкального воплощения. По количеству музыкальных версий оно стоит в ряду самых популярных блоковских текстов (в составленном автором данной работы списке композиторов, писавших на один и тот же поэтический текст Блока (см. Приложение 1), имеется 12 авторов музыки к «Свирели»). По значимости большинство композиторов выделяют его в контексте других стихотворений Блока, помещая либо в начало вокально-поэтического цикла (О. Малевич, Д. Кабалевский, В. Шебалин), либо в конец, трактуя в качестве «загадочного финала» (Г. Дмитриев, кантата «Ясный свет», В. Пьянков, хоровой концерт «Печальные песни», Н. Федянина «Два хора на слова Блока»).

Очевидно также, что заложенная в самом тексте музыкальная идея – пение свирели и журчание воды, несущая определенную образность (акварельность пейзажа, пасторальность и при этом таинственность, волшебность), определяет собой все из рассматриваемых здесь музыкальных интерпретаций. Отсюда общие для них основные музыкальные приемы: практически у всех композиторов так или иначе присутствуют изображение наигрыша свирели, прозрачная пентатонно-диатоническая гармония и пространственная фактура (большой частью статичная и колышущаяся), изображение журчания воды¹⁵⁸.

Но представляет интерес проследить претворение в музыке более тонких звуко-ритмических и образно-смысловых особенностей стихотворения, о которых речь шла выше, с тем, чтобы понять, насколько музыка проникает «вглубь» стиха – его материи как его смысла.

Перечислим главные идеи, почерпнутые музыкой из поэтического текста:

- изображение «музыкальных» *звучаний* стихотворения (наигрыш свирели и журчание воды как фактурная основа музыкальных решений);
- идея *отражения* (в разных ее вариантах);
- пространственность (верх – низ, или в хоре – соло – тугги), диалогичность фактуры;
- остинатно-вариантный тип музыкальной интонации (варьированные попевки) в сочетании с простейшим силлабическим принципом ритмизации текста;
- символизация музыкальной интонации (сквозные музыкальные «знаки», несущие определенный смысловой ореол);
- форма (композиция).

¹⁵⁸ Инструментальная мелодия «свирели» возникает в партии фортепиано – сначала во вступлении, затем – во второй строфе – одновременно с голосом (так у Д. Кабалевского, В. Шебалина). Свирель в изображении флейтой – также во вступлении, в отыгрыше и в присоединении к партии хора – у Г. Дмитриева, в фортепианном изложении – в романсе О. Моралева.

Как было показано, стихотворение настолько зиждется на собственном певуче-остинатном ритме, что разрушение его – путем введения активной встречной музыкальной ритмики, не обладающей качеством обобщения, или путем якобы «выразительной речевой декламации» каждой строки с выделением ее фразовых ударений – однозначно ведет к смысловым потерям. Поэтому все композиторы избирают самый простой силлабический принцип ритмизации (слог=нота), почти моноритмический, с минимальными силлабическими распевами и без внутрислоговых распевов. Причем большинство музыкальных тем содержат внутреннюю мотивную повторность (точную или, чаще, вариантную), которая соотносится и с попевочно-остинатным наигрышем свирели, и с остинатно-вариантной ритмоинтонационной структурой строки (Пример 17):

Пример 17.

В.Шебалин

Сви - рель за - пе - ла на мос - ту, и яб - ло - ни в ще - ту.

О.Малевич

Свирель за - пе - ла на мос - ту, и яб - ло - ни в ще - ту.

О.Моралев

рель за - пе - ла на мос - ту, и яб - ло - ни в ще - ту.

В. Пьянков

Сопрано
Альта
Тенора

Andante assai *mf*

Сви-рель за - пе - ла на мос - ту, сви - -

Д.Кабалевский

Сви-рель за - пе - ла на мос - ту, и яб - ло - ни в ще - ту.

Д. Толстой

ви, рель за.пе.ла на мо.сту,

Обращает на себя внимание почти полная идентичность ритмики представленных начальных музыкальных фраз (силлабическим распевом выделяются два основных акцента в строке – «свирель» и «на мосту», причем чаще они поддержаны и мотивно-высотным вариантным повтором, что создает интонационную арку и нивелирует фразовую интонацию). Общей для абсолютно всех тем является и диатоническая натурально-ладовая основа (в минорных темах – натуральный минор).

Однако принципиально важно, как происходит дальнейшее развитие тематизма, как создается интонационно-эмоциональное единство, присущее стихотворению и необходимое для сохранения и приумножения «музыки стиха». В этом отношении музыкальные интерпретации разнятся. Наименьшую степень целостности обнаруживают, на мой взгляд, романсы Д. Кабалевского и Д. Толстого. У *Д. Кабалевского* – музыка в духе позднеромантических традиций, с капризно-изысканной гармонией и прихотливой мелодической линией «à la Скрябин», с «водой», напоминающей скорее о «подводных девах» Римского-Корсакова, как мне кажется, противоречит сдержанному эмоциональному тону стихотворения – остановившееся время, зачарованность и колдовское заклинание, скрытые в простом напеве свирели. При всей внешней красочности, музыка не обладает ни яркой интонационностью, ни единством музыкально-поэтического образа. Из-за обилия разноплановых музыкальных интонаций, преобладания фразово-ариозного типа мелодизации текста, а также нивелирования музыкой столь важных для этого стихотворения синтаксических параллелизмов, ритмико-интонационных повторов поэтическая интонация «рассыпается».

Еще большая пестрота и частота смен музыкальных событий присуща романсу *Д. Толстого*. В результате частности выходят на первый план и затмевают образное и звуко-смысловое единство блоковского стихотворения. «Пошаговое» и иллюстративно-узкое следование музыки *сказанному* в тексте в этом, да и других стихотворениях Блока, губительно для поэтического смысла.

Другие же композиторы в поисках музыкально-поэтического единства «Свирели» приходят к различным решениям, но в их основе всегда прослеживается какая-либо сквозная структурная музыкальная идея (мотивная, ладово-гармоническая, фактурная, пространственная, полифоническая). На уровне наиболее непосредственного контакта поэтической и музыкальной интонации – ритмическом и мотивном – большинство пьес опираются на мотивную вариантную повторность, нередко связанную с ритмоинтонационной повторностью или смысловыми переключками текста.

Так, например, в *романсе-дуэте О. Малевича* для сопрано и меццо-сопрано с фортепиано заданный в начальном двустигии основной интонационный комплекс – трихорд (речитация на одном тоне, секундовый, квартовый и терцовый ходы) (Пример 18 а) – в

дальнейшем как бы расслаивается, и все его элементы могут развиваться по отдельности или комбинироваться: кварта и терция становятся интонациями большинства рифм (в том числе внутренних), а речитация и секундовый ход формируют «песню воды». При этом и в «песне воды» свирельная терцовая попевка сохраняется в виде «эха» (у вторящего голоса в дуэте) (Пример 18 б).

Пример 18.

a)

S. Сви-рель ла-пе-ла на мос-ту, и яб-лони в ще-

S. ту. И ан-гел под-нял в вы-со-ту звез-ду ле-ле-ну-ю од-ну. и ста-ло див-но на мос-

S. ту

M-S. смот-реть в та-ку-ю вы-со-ту.

и ста-ло див-но на мос-ту смот-реть в та-ку-ю глуби-ну.

cresc.

p

cresc.

б)

S.
не ви-дел ни-ког-да...

M-S.
Такой про-зрачной глу-би-ны не ви-дел ни-ког-да...

Таким вариантным способом мотивного развития достигается высокая степень интонационного единства музыкальной ткани, ведь трихордовый интонационный комплекс является здесь основой не только вокальных партий, но и гармонической вертикали, и фактуры (начальных «всплесков» и возникающей впоследствии «журчащей» фигурации), и темы-наигрыша свирели, появляющейся перед второй строфой.

Пространственность, идея верха и низа, отражения здесь воплощена в дуэте двух женских голосов, вторящих друг другу. Они могут отзываться как эхо, умножая повторность стиха дополнительными повторами – см. приведенные выше фрагменты; или передавать партию друг другу: таким приемом создается впечатление, что звучит и поёт само пространство, поскольку голоса раздаются из разных его точек. Так композитор реализует заложенную в тексте *диалогичность*. На создание эффекта «гудящего», резонирующего пространства направлена и партия фортепиано: подчеркнутое разделение регистров, крайние точки диапазона (намечаемые «лёгкими штрихами» – отдельные точки глубоких басов, короткие быстрые попевки (может быть, отзвуки свирели?) в высоком регистре, переливающиеся пентатонические краски в среднем). При преобладающей речитации в мелодике (особенно в «пении воды») важнейшим средством развития интонации становится гармония: перегармонизация звука (мотива, мелодии) в музыке является эквивалентом переосмысления, иного произнесения слова при его повторении.

В романсе О. Малевича найден органичный баланс воплощения музыкой общего эмоционального тона, смысла стихотворения и его ритмоинтонационных частных. Композитор чутко реагирует на изменения ритмоинтонации поэтического текста: основная ритмоинтонация-лейтмотив стихотворения $2/2 \ 3/2 \ 3/3$ и в музыкальном воплощении опирается на повторяющийся ритм:



Сви-рель за-пе-ла на мос-ту...
 Смот-ри, ка-ки-е быст-ри-ны...
 Та-кой про-зрач-ной глу-би-ны...
 Та-кой глу-бо-кой ти-ши-ны...

А на «простой напев» свирели в начале второй строфы с его внутрискрочным остигатым ритмом («Свирель поет, взошла звезда...» 2/2 2/2 2/2 2/2) музыка откликается также внутренней повторностью ритма в мотиве (Пример 19): 

Пример 19.

Примечательно, что музыка здесь активно «ведёт» процесс эмоционально-смыслового становления композиции стихотворения: она реально «направляет» слушателя туда, о чем говорит текст. Если в 1-й строфе музыка уносит ввысь, раскрывая крайние точки пространства («такую глубину», «такую высоту»), то во 2-й строфе – «песня воды» звучит не просто завораживающе-монотонно, она благодаря гармонии как бы постепенно «затягивает в омут» (всё ниже басы, всё темнее гармонические краски, вплоть до ув. трезвучия и ум. септакорда). Однако концовка романса – две последние строки, реприза-кода – всё же снова возвращают в пентатонический G-dur: мы лишь «засмотрелись в омут», но всё же остались в певучем пространстве «на мосту».

Форма: А В А1 (сокращ. реприза-кода)

--- «свирель» ↗ «вода» ↘---

В стихотворении прослеживается идея временного становления: в 1-й строфе о том, что происходит «на мосту», мы узнаём из уст автора-«рассказчика» («свирель запела... и стало...»), отсюда более разнообразная, в какой-то степени «разговорная» интонация строк, а во 2-й строфе – слышим уже непосредственно «напев свирели» и «пение воды», оба ритмически и интонационно монотонно-остинатные (это было отмечено в анализе стихотворения). В некоторых из пьес эта идея реализуется в постепенном становлении музыкального времени – от начального *rubato* – quasi-импровизационных реплик в поющем, гудящем пространстве – к кристаллизации метра. Так решена форма у О. Малевича, у **О. Моралева** (сравним два фрагмента из его романса «Свирель», Пример 20 а и б):

Пример 20.

a)

Andante sostenuto (*rubato*)

p

Soprano

p

Сви-рель за-пе-ла на мос-ту, и яб-ло-ни в цве-ту.

poco più mosso

p

Сви-рель по-ёт: взо-шла звез-да, пас-тух, го-ни ста-да.

Музыкальный ритм и интонация в этом романсе обнаруживают прямую связь с ритмоинтонацией поэтической, причем принципы ее воплощения очень сходны с предшествующим произведением (О. Малевича) — тот же трихордовый интонационный комплекс, восходящая или нисходящая кварта как лейтинтонация ключевых и сквозных слов («свирель», «мосту», «звезду», «и ангел»...), тот же основной ритмический рисунок строки:



Сви-рель за-пе-ла на мос-ту и смена его на внутренне повторный ритм при смене поэтической ритмоинтонации (в начале второй строфы, см. выше Пример 20 б):

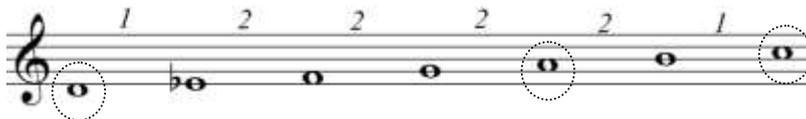


Сви-рель по-ёт: взо-шла звез-да

Важнейшая для стихотворения *пространственная* идея становится основой и фактурного, и ладогармонического решения романса. Так же, как и в предыдущей

рассмотренной пьесе, фортепиано здесь сразу же охватывает крайние регистры («такую глубину» – тритон в контроктаве и «такую высоту» – наигрыш свирели в третьей октаве), помещая, таким образом, голос в центре («на мосту»?) и окутывая его гулким пустотно-резонирующим звуковым полем. Эта пространственная организация фактуры дополнительно структурируется и *звукорядно-ладовой* организацией. Вся мелодико-гармоническая ткань выводится из единого специфического звукоряда 122221 (его можно назвать *ре* фригийско-дорийский), в котором попеременно (или одновременно, в разных пластах фактуры) выделяются три основных устоя (d, a, c), и, таким образом, осуществляется ладовая переменность в рамках единого звукоряда (модальный принцип). Данный звукоряд позволяет композитору извлекать из него красочные возможности как диатоники, так и уменьшенного, и целотонного лада. Так находится единое звуковое пространство для «свирели» и «воды» (Пример 21):

Пример 21.



Начальная мелодическая попевка-трихорд  экспонирует и все три основных ладовых устоя. Форма строфы представляет собой период из трех предложений aa_1b (как бы с припевом «И стало дивно на мосту»), в первых двух попеременно выделяются устои *d* и *a*, в «припеве» – *c*¹⁵⁹. Смену гармонических красок и ладовых устоев осуществляет ряд квинтовых параллелизмов в басу (дублировки – одно из характерных явлений модальной гармонии). Таким образом, и в этом романсе *перегармонизация* является важнейшим средством переосмысления мелодико-интонационных (они же и текстовые) повторов (Пример 22):

Пример 22.

¹⁵⁹ Форму пьесы в целом можно определить как простую двухчастную безрепризную с кодой. Обе части представляют собой периоды из трех предложений, причем третье предложение в обеих частях одинаково, что позволяет выделить его в качестве припева: aa_1b cc_1b $a_1(\text{кода})$.

Та же начальная трихордовая попевка лежит в основе мелодического развития, является основным структурным элементом разворачивания лада вверх и вниз. Композитор явно стремится воплотить в музыке идею *отражения*, столь важную для поэтики текста, и делает это, в частности, *симметрично* распространяя квартовую структуру вверх и вниз от центральных устоев *d* и *a* (Пример 23).

Пример 23.

а) *Схема:* 

б) 

Отсюда возникают варианты трихордовой попевки, включающие в себя обращение мотива, а центральные устои становятся своеобразной «осью симметрии». В ключевых в отношении раскрытия пространства строках стихотворения музыкальная и поэтическая идеи отражения обнаруживают прямую связь (Пример 24):

Пример 24.



Кроме того, с помощью этой же кварто-секундовой структуры осуществляется «модуляция» в иной устой (Пример 25):

Пример 25.

а) 

б) *Схема:* 

Таким образом, ладовое, ритмическое и мелодико-интонационное единство романса воссоздает музыкальными средствами единство поэтического эмоционального тона, пронизывает поэтический текст единым звуковым смыслом.

Многоплановая повторность, свойственная тексту, проявляется в музыке не только на мотивно-интонационном уровне, но и на уровне музыкального синтаксиса. Так, например, синтаксической структуре двуступишия «Свирель поет: возшла звезда, Пастух, гони стада» с его внутренним дроблением первой строки и единством второй соответствует масштабнотематическая структура суммирование (1 1 2, см. Пример 20 б выше). Синтаксические параллелизмы типа «Свирель поёт: возшла звезда» – «И под мостом поёт вода» в музыке подчеркнуты секвентными построениями (Пример 26):

Пример 26.



А наиболее яркую, важную для создания завораживающего эффекта лексико-синтаксическую и интонационную арку («смотреть в такую глубину, в такую высоту» – «такой прозрачной глубины..., такой глубокой тишины») композитор выделяет в музыке особым повтором, придавая ей роль своеобразного припева (о форме было сказано выше). При этом мелодически точный повтор сопровождается перегармонизацией, что можно расценить как музыкальный аналог интонационно-эмоционального переосмысления поэтического вариантного повтора.

В целом подход О. Моралева к омузыкаливанию текста скорее обобщающий, нежели детализированный (музыкальная интонация создана по «образу и подобию» интонации поэтической, но именно с точки зрения «музыкальных» ее качеств, а не речевых: нет выделения отдельных слов или фраз, нет стремления к выделению фразового ударения, свойственному ариозному типу вокализации). При этом музыка мягко и ненавязчиво взаимодействует и с деталями текста; отдельные музыкально-интонационные моменты и естественно совпадают с эмфатическими ударениями фраз, и обладают изобразительными качествами (Пример 27):

Пример 27.



Всем открытым рифмам и даже внутренним рифмоидам, явно рассчитанным Блоком на «дозвучивание» (дослушивание) – «у...», «а...» – композитор даёт прозвучать в долгих выдержанных звуках и в резонирующих пустотных квинтах партии фортепиано.

На примере романсов О. Малевича и О. Моралева мы рассмотрели наиболее типичные музыкальные приемы воплощения музыкальных особенностей поэтического текста: стремление к мелодико-интонационному, гармоническому, ритмическому единству, к соответствию музыкальных мотивов поэтическим ритмоинтонациям (и к универсализации музыкальных

ритмоинтонаций по отношению к поэтическим), к следованию музыкальной композиции в целом интонационному становлению композиции поэтической; многообразные виды повторности и вариантности (как музыкальные эквиваленты повторности текстовой), фактурное воплощение собственно звуковых образов (свирель, вода), пространственности (и в частности, идеи отражения).

Эти принципы, можно сказать, универсальны, поскольку, так или иначе модифицированные, они прослеживаются во всех интерпретациях «Свирели» (В. Шебалина, В. Пьянкова, Г. Дмитриева). Например, **В. Пьянков**¹⁶⁰ достигает эффекта поющего пространства, применяя антифонно-респонсорный тип хоровой фактуры (одна строка – «запев» solo одной из хоровых партий, следующая – хоровой «ответ» tutti) и вводя дополнительные повторы, подголоски-эхо. Кроме того, антифонная фактура реализует в музыке заложенное в первых двух строках («теме») стихотворения важнейшее со-противопоставление (1-я строка «Свирель запела на мосту»: звук, одиночный голос, динамика; 2-я строка «И яблони в цвету»: цвет, множество, аромат, статика). Оно реализовано также и в музыкальной интонации: 1-я строка основана на повторяющейся диатонической попевке-трихорде, это в какой-то степени и изображение наигрыша свирели, и в то же время задание общего тона всего произведения – прозрачно-диатонического, акварельно-светлого; 2-я строка – хоровой «ответ» – интонационно оттеняет первую, мелодия уходит в речитацию, расцвеченную изнутри красочными, терпкими и насыщенными диссонансами гармоническими вертикалями («яблони в цвету»)¹⁶¹ (Пример 28).

Пример 28. В. Пьянков

¹⁶⁰ «Свирель поёт» – финал хорового концерта a' cappella «Печальные песни» В. Пьянкова (1986-1990).

¹⁶¹ В хоре такой тип вокализации текста, как речитация на одном тоне (в мелодическом голосе аккордовой вертикали) или на одном аккорде, не воспринимается как статика и невыразительная монотония, прежде всего, благодаря своей темброво-красочной наполненности. Здесь гармония становится эмоциональным тембром слова. При таком музыкальном интонировании, как бы «скупом» с точки зрения мелодики, любые нюансы (гармонические переходы, подголоски в средних голосах) создают интонационное движение. Сам этот тип выразительности, как мне кажется, особенно близок стиховой интонации (так называемой «напевной»), отличающейся не фразово-логическим, а музыкально-монотонным, но темброво и эмоционально наполненным звучанием слова.

Таким образом, задается эмоциональный тон – «тема», на взаимодействии двух фактурных и интонационных элементов далее развивается вся композиция. При этом оба элемента проявляют гибкость и универсальность по отношению к поэтической интонации. Так, основная музыкальная интонация, состоящая из вариантного повтора субмотивов, в дальнейшем легко приспосабливается к изменениям поэтических ритмоинтонаций, поскольку внутренне может структурироваться по-разному (Пример 29):

Пример 29.

Музыкальный синтаксис и динамика формы хора В. Пьянкова также естественно следуют становлению поэтической интонации. Первая музыкальная строфа¹⁶² в отношении музыкально-поэтических фраз (цезур) построена как 1 1 2 3, то есть мелодическая волна удлиняется в полном соответствии с поэтическим синтаксисом. Все синтаксические переносы

¹⁶² Форма в этом хоре куплетно-вариантная с кодой (две строфы); 1-я строфа представляет собой период из 3-х предложений (3+2+4), 2-я строфа – он же с расширением (3+2+7), возникающим вследствие «расширения» в поэтической строфе; кода – «Смотри, какие быстрины» (форма тонально незамкнута: начинается в лидийском G, заканчивается в C-dur; скорее всего, это связано с финальной ролью пьесы по отношению ко всему хоровому циклу (концерту), первая часть которого написана в c-moll).

(enjambments) композитор учитывает, снимая цезуру в конце музыкальной фразы-строки, в то же время, благодаря моноритмичности и смене фактуры (solo – tutti) не разрушается ощущение строки как основы ритма (ритмической единицы более крупного масштаба), то есть музыкальный enjambment не вносит фразово-логической интонации и не нарушает ритм стиха (Пример 30).

Пример 30.

Example 30 shows a musical score with four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "звезд - ду зе - ле - ну - ю од - ну,". The second staff is the vocal line with lyrics: "ан - гель под - нял в вы - со - ту." The third and fourth staves are the piano accompaniment, with lyrics: "звезд - ду зе - ле - ну - ю од - ну,". The score includes dynamic markings like *p* and *pp*, and a tempo marking *And.*

Нарастание эмоциональной динамики к кульминационной фразе «И стало дивно на мосту *Смотреть...*» подчеркнуто и увеличением длины мелодической волны, и тесситурно (расширением диапазона до его крайних точек), а также фактурно – суммированием двух противопоставленных до этого пластов (S.solo + tutti) (Пример 31):

Пример 31.

Example 31 shows a musical score with five staves. The top staff is the solo vocal line with lyrics: "И ста - ло вид - но на мос - ту смот - реть." The second staff is the vocal line with lyrics: "смот - реть в та - ку - ю глу - би -". The third, fourth, and fifth staves are the piano accompaniment, with lyrics: "смот - реть в та - ку - ю глу - би -". The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and a tempo marking *And.*

Из пространственной и зеркально-симметричной идеи стихотворения (идеи отражения «высоты» в «глубине» и оси симметрии в образе «моста») родилась своеобразная полифоническая композиция *хора Г. Дмитриева*¹⁶³. Вся вторая часть (той же куплетно-вариантной двухчастной формы с кодой) представляет собой **обращение** первой (вдвойне-

¹⁶³ «Свирель запела на мосту...» – финал (IV часть) кантаты Г. Дмитриева «Ясный свет» для женского (детского) хора и флейты (1988).

подвижной контрапункт: вертикальный и обратимый), осью симметрии выступает квинта g-d (к ней приходят обе каденции) (Пример 32).

Пример 32.

а) Умеренно

б)

в) каденции 1-й и 2-й строф:

Гораздо более обобщенный, даже, можно сказать, несколько отстраненно-структурный подход (по сравнению с рассмотренными выше произведениями) у Г. Дмитриева к мелодическому воплощению интонации текста. В основе мелодики – кружащийся хроматически опевающий устой мотив, который в образном плане можно ассоциировать и с магически-завораживающим однообразным наигрышем, и с водоворотом, затягивающим в омут. Дважды точно повторяясь, он нарочито «не обращает внимания» на разницу первых двух стихотворных строк («темы»). Композитор вообще не детализирует интонации текста, а погружает его в монотонно-вращающуюся («по спирали») музыкальную среду. В то же время музыка отражает общее эмоционально-интонационное нарастание к концу строфы (постепенное разворачивание диапазона «вращения» мотива и его внутреннее расширение, присоединение голосов), а в развитии опирается на музыкальные аналоги свойственной поэтическому тексту повторности (точные и варианты повторы, секвенции) (Пример 33):

Пример 33.

Идея синтаксических параллелизмов выражена в музыке через однотакты и их точное, или варьированное, или секвентное повторение, так что мотивно период строится как $a a_1 b b_1 c c_1 c_2$. В то же время, все эти мотивы ритмически одинаковы и мелодически близки, так что воспринимаются как вариантное развитие одного интонационного комплекса. Таким образом, музыка этого хора не проецирует поэтическую интонацию непосредственно на интонацию мелодико-гармоническую, но конструирует собственный пространственный и интонационный мир «по тем же законам», которые лежат в основе стихотворения. Здесь музыкальность поэтического текста, если так можно выразиться, воплощена в музыке как бы отдельно от словесного ряда, параллельно ему.

Интересные примеры подобного «возвращения» в музыку почерпнутых у нее поэзией приёмов представляет вокальный диптих «Из А. Блока» В. Шебалина. Подобно тому, как в стихотворении Блока всегда присутствует некий символический смысл, который, по словам поэта, «держится на остриях нескольких слов» (повторяющихся слов-символов, семантика которых может меняться на протяжении стихотворения, или, наоборот, разных слов, смыслы которых сближаются благодаря общности их звучания (паронимы)), и в музыке возможна **символизация музыкальной интонации** (сквозные музыкальные элементы – «знаки», несущие некий семантический ореол). Конечно, такую роль они приобретают в соотношении с поэтическим текстом, но благодаря этой музыкальной символической и текст обогащается дополнительными смысловыми связями.

В романсе В. Шебалина «Свирель запела» сквозными музыкальными знаками становятся и фактурно-гармонический оборот, и мелодические интонации, и даже отдельные звуки. Рассмотрим приемы символизации этих элементов:

- 1) Тема в фортепианном вступлении, имитирующая наигрыш свирели. В отличие от рассмотренных выше вполне «реальных» свирельных напевов, этот звучит как таинственный и нездешний зов-«знак» (Пример 35):

Пример 35.



Далее тема свирели прославивает форму, появляясь у фортепиано перед второй строфой, перед репризой и в заключении. Во второй строфе ее интонация тут же переходит в вокальную партию, поскольку это сама «свирель поёт» (Пример 36):

Пример 36.



В то же время, из быстрых «свирельных» пассажей у фортепиано возникают фигурации, изображающие журчание воды. Символическое переосмысление темы свирели происходит в репризе, когда «под ее влиянием» начальная вокальная интонация («Свирель запела на мосту») даётся в ритмическом уменьшении – но при этом оказывается уже «песней воды» («Смотри, какие быстрины»). Получается, что и вода тоже поёт «голосом свирели», но ведь она заманивает на дно... Так композитор музыкально выражает поэтическую символику отражения: высота – глубина, небо – вода, жизнь – смерть (и какой из них мир – реальность, а какой «сны»?) (Пример 37):

Пример 37.

СМО . ТРИ . КА . КИ . Е БЫСТРИ . НЫ ,
Сви . рель за . пе . ла на мо . сту ,

- 2) Фактурно-гармонический комплекс: пустотное звучание квинты с ее мажорным опеванием, создающим обычно после минора дорийскую окраску. Этот сквозной элемент появляется впервые после слов «Звезду зеленую одну» (Пример 38):

Пример 38.

В середине ромansa, в фактуре «песни воды», возникают его «отзвуки» в виде квинтовых параллелизмов в басу («Оставь заботы навсегда»), а затем он в первоначальном виде вместе с серединными квинтовыми параллелизмами появляется в ключевых словах «Такой глубокой тишины на слышал никогда» и «...эти сны?». Таким образом, этот музыкальный элемент наполняется загадочным многозначным смыслом, символизируя основную поэтическую идею *отражения* и единства двух противоположных миров: звезда в высоте – глубокая тишина на дне (Пример 39):

Пример 39.

Та - кой глу - бо - кой ти - ши - ны не слы - шал ни - ко - гда...

3) Символика отражения проявляется в музыке романса и на более детальном, высотно-интонационном уровне. Основным тоном является *dis*, а его квинтовый тон *ais* становится своего рода осью симметрии, к которой «прикрепляются» то в восходящем, то в нисходящем направлении многие мотивы (кстати, соотносящиеся между собой как более или менее близкие варианты). Со звуком *ais* практически всегда связаны повторяющиеся слова «на мосту», «под мостом», так что возникает, можно сказать, прямая связь музыкальной и поэтической осей симметрии (Пример 40):

Пример 40.

а) Сви-рель за-пе-ла на мос-ту и яб-ло-ни в цве-ту.

б) И ста-ло див-но на мос-ту смот-реть в та-ку-ю глу-би-ну, в та-ку-ю вы-со-ту.

в) И под-мос-том по-ет во-да

После такого «обозначения» связи звука и смысла вряд ли случайно, что почти все дальнейшие рифмы оканчиваются на звуке *ais* (или, энгармонически, на *b*): «быстрины» – «глубины» – «никогда» – «тишины» – «никогда» – «эти сны». Можно сказать, так создается чисто музыкальная дополнительная «рифма» и, следовательно, интонационно-семантическая связь важнейших слов-символов.

Итак, в своем прочтении Блока (и в «Свирели» и, как будет показано далее, во втором романсе цикла «Поздней осенью») В. Шебалин применяет особый **музыкальный символизм**, который затем еще более последовательно развивает его ученик Э. Денисов (в данной работе система музыкального символизма Э. Денисова подробно рассмотрена на примере вокального цикла на стихи А. Блока «На снежном костре»). В целом романсы В. Шебалина являют собой весьма интересное, тонкое музыкальное прочтение Блока, гармонично сочетающее обобщение с дифференциацией, хотя на первый взгляд детализация несколько затмевает общее. Такая музыка не рассчитана на лёгкое постижение, она требует вслушивания и «вживания» в нее и тогда открывает свои богатства (так же, как и идущий в определенном смысле «по ее стопам» вокальный цикл Э. Денисова). По отношению к подобным произведениям особенно верной кажется мысль А.В. Михайлова о преобладании в истории культуры «трудного состояния текстов» и о возвращении к нему искусства XX века после большей «общедоступности» искусства XVIII-XIX вв. (2002. С. 17).

На примере рассмотренных музыкальных интерпретаций мы пытались проследить, как осуществляются музыкальные воплощения различных «музыкальных потенциалов» поэтического текста, и показать, как близки и родственны собственно музыкальные приемы и «музыкальные» особенности лирической поэзии Блока. Они, действительно, подобны поэтическому переводу на иной язык: главным в музыкально-поэтическом целом оказывается близость эмоционального, невербального содержания музыки и текста, которое, в свою очередь, запечатлено на языке каждого из искусств в характере интонации и в интонационном единстве произведения – этот аспект сближения музыки и лирической поэзии становится наиболее существенным. «Вслушивающаяся» в музыкальность блоковской поэтической интонации музыка стремится если не сохранить, то как бы воссоздать своими средствами интонационно-эмоциональное содержание текста. Отсюда в музыке возникают многие приемы, аналогичные поэтическим: ритмическая, мотивная повторность (вариантность) и секвенцирование (как аналог синтаксических параллелизмов), перегармонизация (музыкальное средство переинтонирования сказанного), единое мелодико-интонационное и ладогармоническое пространство (один из мощных музыкальных эквивалентов «стиховой монотонии», выявляющей эмоциональную наполненность звучащего слова). Причем контрастные явления любого плана на более обобщающем уровне всегда так или иначе обнаруживают единство. И хотя музыкальная и поэтическая интонации развиваются каждая по своим имманентным законам, между ними обнаруживаются принципиально близкие параллели, кажется, они словно исходят из единого источника. Кроме того, музыка обладает широкими возможностями воплощения и расширения иных – образных, пространственных, символических – качеств поэтического текста.

2.2. Векторный интонационный тип стиха и его музыкальные воплощения

Этот тип интонационной композиции, пожалуй, еще более характерен для поэзии Блока. От предыдущего, оstinатно-вариантного, он отличается интенсивным развитием заданной вначале напевной ритмоинтонационной модели («темы») вплоть до достижения глубокого контраста, ощущаемого как слом ритмоинтонационной инерции, заданной «темой». Такая интонационная композиция присуща стихотворениям «Под масками», «В углу дивана», «Была ты всех ярче...», «Гамаюн – птица вещая», «Я сегодня не помню, что было вчера», «Та жизнь прошла», «Голос из хора» и многим другим. Назовем этот тип интонации стиха «векторным».

«В углу дивана». Э. Денисов, Н. Пейко, Д. Смирнов

Яркий пример векторной интонационной композиции представляет собой стихотворение «В углу дивана», на котором остановимся подробнее, чтобы рассмотреть, как музыка поэтического слова формирует интонацию и строит форму и как, в свою очередь, музыкальная интонация и форма вырастают из поэтических (текст стихотворения и схему РС см. на след. стр.).

С точки зрения строфики, это разновидность двустишия (дистиха), представляющая собой «катрены перекрёстной рифмовки, рассечённые пополам авторской волей», то есть, судя по рифмам, чисто графически разделённое четверостишие. (О. Федотов, 2002, кн. 2. С. 49). Однако фактически это особая блоковская строфа (ею написаны 30 стихотворений из лирической трилогии), характеризующаяся, по словам филолога, подчеркнуто короткими, нередко назывными предложениями, «лапидарностью фразы, отрывистостью интонации».

Для нас важны также следующие отмеченные О. Федотовым особенности блоковского дистиха: «Бросается в глаза поистине универсальный параллелизм – на образном, синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях. ... В ритмическом отношении очевидная предрасположенность к цезурным паузам, подхватам, разнообразным фигурам, лексическим и грамматическим повторам» (там же, с. 51, подчеркнуто мною – Ю.О.).

Действительно, в данном стихотворении эти приёмы выражены очень ярко и являются ведущими с точки зрения «музыкальности» стиха. Вся его звуковая материя (ритм, синтаксис и звукопись) настолько осмысленна и интонационно выразительна, что, кажется, доносит смысл помимо слов.

«В углу дивана»

№№
строфСхема ритмических
структур

1.

4/3 4/3

3/3

Но в камине дозвенели
Угольки.

2.

4/3 4/3

3/3

За окошком догорели
Огоньки.

3.

4/3 2/1 2/1

3/3

И на вьюжном море тонут
Корабли.

4.

4/3 2/1 2/1

3/3

И над южным морем стонут
Журавли.

5.

2/1 2/1 2/1 2/1

2/1 1

Верь мне, в этом мире солнца
Больше нет.

6.

1 2/2 3/2 2/1

1 2/2

Верь лишь мне, ночное сердце,
Я – поэт!

7.

1 3/2 2/1 2/1

3/3

Я какие хочешь сказки
Расскажу,

8.

4/3 2/1 2/1

3/3

И какие хочешь маски
Приведу.

9.

3/3 3/2 2/1

3/3

И пройдут любые тени
При огне,

10.

2/1 3/1 3/2

3/3

Странных очерки видений
На стене.

11.

3/3 3/2 2/1

3/3

И любой колени склонит
Пред тобой...

12.

3/3 2/2 3/2

3/3

И любой цветок уронит
Голубой...

Музыкальная форма пьесы
Э. Денисова «Огоньки»**I часть**

(картины, без героя),

чётко метризованный
остинатный мотив в вок.
партии (как бы «тикающие
часы»)

II часть

(«прямая речь» Поэта),
свободный ариозно-
декламационный стиль вок.
партии

Синтетическая реприза

(возвращается ряд картин,
порождённых фантазией
Поэта),

начальный остинатный мотив
в вок. партии, переходящий в
мелодическое заключение
лирического ариозного плана.

Стихотворение поднимает одну из важнейших блоковских тем – тему Творчества, призвания Поэта. И в статье «О лирике», и во многих стихотворениях («Кому назначен тёмный жребий», «Балаган», «Ночь. Город угомонился...», «Под масками», «Художник», «Они читают стихи» и др.) Блок так или иначе раскрывает двойственность «проклятой и светлой лирики...»: художник *призван* служить искусству, сила творчества дает ему огромную власть над миром и людьми; но призвание – это и его «крест», он обречен на одиночество, ему не суждено познать счастья «простого человека, Который любит землю и небо Больше, чем рифмованные и нерифмованные Речи о земле и о небе» («Когда Вы стоите на моём пути...»). «Ведь я – сочинитель. Человек, называющий всё по имени, Отнимающий аромат у живого цветка» – с горечью говорит поэт девушке.

Но если в иных стихотворениях на первый план выведено трагическое чувство судьбы художника, то в таких таинственных зарисовках, как «Под масками», «Сквозь винный хрусталь», «В углу дивана» как бы запечатлен сам процесс творчества – его волшебство, преобразующее мир. Поэт не случайно дает стихотворению несколько «прозаическое», «будничное» название: из маленькой точки, из того, что может видеть человек из «угла дивана», мир вдруг начинает расширяться до космических масштабов, взору Поэта открываются и «южные моря», и «корабли», а наступившая вслед за догоревшими в камине угольками ночь символически разрастается до вселенского мрака («В этом мире солнца / Больше нет»). Теперь только Поэт – хозяин мира, ему всё подвластно («Я – Поэт! Я какие хочешь сказки / Расскажу, И какие хочешь маски / Приведу»).

Этот процесс образного превращения и символического переосмысления, параллельно понятийно-лексическому уровню текста, происходит на фоническом, ритмическом, синтаксическом уровнях, то есть на уровне поэтической интонации.

Рассмотрим интонационно-смысловую композицию стихотворения. В целом 12 двустиший группируются в три равных раздела (по 4 строфы в каждом), которые можно условно обозначить как экспонирующе-развивающий, контрастно-кульминационный и репризно-заключительный. В основе стихового размера — урегулированный неравностоппный хорей (двустишие состоит из 4- и 2-стопных строк с усечением последней стопы за счет паузы¹⁶⁴), его схема:

$$\begin{array}{c} / _ / _ / _ / _ \\ / _ / \wedge \end{array}$$

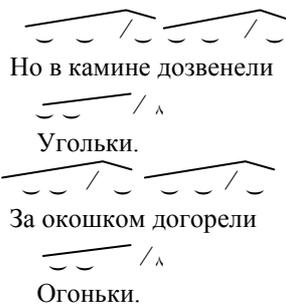
Однако, как всегда у Блока, реальными ритмико-интонационными единицами, определяющими характер звучания текста, являются слова и словоформы, которые и становятся строительным материалом композиции. Именно благодаря изменению их ритмической структуры, тембра

¹⁶⁴ В литературоведении это явление называется каталектическим окончанием (в частности, мужское в хоре).

(фоники), а также синтаксической структуры строк осуществляется интонационно-смысловые «модуляции» в стихе.

Так, заданная в первой паре строф-двустуший основная ритмоинтонационная модель («тема») отличается подчеркнутой «напевной монотонией»: в четных строках по два слова с одинаковой РС (4/3 4/3), в нечетных – одно (3/3). Реальный ритм здесь формируется из четырехсложников (столь регулярны пиррихии на 1 и 3 стопах), причем границы каждого совпадают со словом (ритм совпадает со словоразделами):

1.	4/3 4/3	Но в камине дозвенели
	3/3	Угольки.
2.	4/3 4/3	За окошком догорели
	3/3	Огоньки.



В этой остигато-напевной, завораживающей ритмоинтонационной «теме» особенно выразительна пауза в конце четных строк (из-за укороченности самой строки): очевидно, что не сделать ее просто невозможно. Такая как бы неожиданная цезура, сбой ритма – одна из самых характерных, узнаваемых особенностей блоковской интонации, они словно вырастают из самой манеры речи поэта (С. Бернштейн отмечает, что Блоку были свойственны учащенные и удлиненные паузы между фразами и даже внутри фраз, как будто от волнения не хватало дыхания).

Начальные 4 строфы во всех отношениях соответствуют напевно-песенному типу стиха (по типологии В. Холшевникова). Двустушия соотносятся как полный синтаксический параллелизм, перечисление, причем с одинаковой инверсией (подлежащее («угольки», «огоньки»)) отнесено в конец предложения, в связи с чем особенно выделяется). Вообще синтаксический параллелизм в этом стихотворении – основной (и почти единственный) прием построения высказывания. Это также вносит интонационную монотонию, а повтор интонации, как отмечает Б. Эйхенбаум, всегда создает эмоциональное нарастание и воздействует на подсознание воспринимающего.

Звуковая окраска первых двух строф, рисующих уютную домашнюю картину, отличается нежно-звонким колоритом за счет преобладающего звукового состава лексики (К, Г, Л, ГЛ, ЗВ, ЛЬК), мягких согласных и уменьшительно-ласкательных форм («за окошком», «угольки», «огоньки»):

Но в КамиНе доЗВеНеЛи уГоЛЬКИ
 За оКошКом доГореЛи оГоНЬКИ

И е е Е и И

(переменное «мерцание» двух гласных)

о О о о о Е и о о И

(сквозная безударная гласная «о»

как остигатный «второй голос»)

Обращает на себя внимание и сквозная, почти тотальная внутренняя рифмовка начальной группы строф (1-4), также выдвигающая на первый план звуковое сходство слов-вариаций (*дозвенели – догорели, и на вьюжном море – и над южным морем*) и усиливающая таким образом именно музыкальные качества интонации.

Во второй паре строф интонация несколько активизируется (в нечетных строках уже по три значимых слова и по три акцента), отражая смысловое крещендо: здесь уже речь идет о том, что не можем видеть мы, но «знает» (или видит мысленным взором) Поэт. Его взгляд охватывает сразу и вьюжное, и южное моря, видит и тонущие корабли, и летящих журавлей.

3. 4/3 2/1 2/1 И на вьюжном море тонут
 3/3 Корабли.

4. 4/3 2/1 2/1 И над южным морем стонут
 3/3 Журавли.

Фонические качества лексики тоже несколько меняются, придавая интонации более протяжный характер (ассонансы У-О, сквозные звуко сочетания *вью – ю- жн – жу* – словно дают почувствовать завывания ветра и нарастание тревоги):

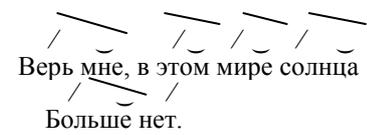
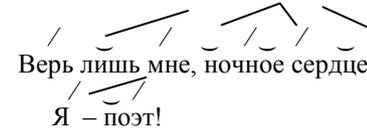
И на вЮжнОм мОре тОнУт кОрабЛИ.

У у

о о о

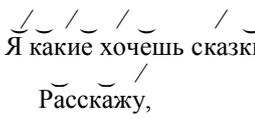
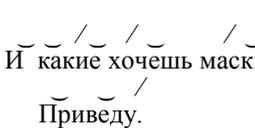
Вершиной этого нарастания становится следующая (третья) пара строф: это и есть, согласно теории А. Чеха, символистская кульминация – перелом, «горный перевал», с которого открывается вид на местность, дотоле скрытую от взора. Не угольки догорели в камине – мировая тьма поглотила солнца: «В этом мире солнца / Больше нет». Теперь Поэт раскрывает всё своё могущество, полновластно царит над миром. Интонация совершенно меняется – становится патетически-призывной, страстной, даже властной, ораторской: «Верь мне...» «Верь лишь мне... Я – поэт!». Впервые в строках реализуются все схемные ударения (полноударный

стих), в длинных строках – по пять значимых слов, в коротких – по два; максимальна частота словоразделов, много двусложных и даже односложных слов, идущих подряд, это вносит в интонацию элемент скандирования: *вѣрь мнѣ, нѣт, вѣрь лишь мнѣ, я*. Кардинально усложняется синтаксическая структура строф: появляется вводная часть предложения – призыв «ВЕРЬ мне» (повторенный с усилением, с варьированной акцентуацией – «Верь лишь МНЕ», что придаёт страстной речи поэта характер заклинания), перенос («солнца Больше нет»), обращение («ночное сердце»). На последнее из приведенных ниже двустиший приходится 4 пунктуационных знака, каждый из которых вносит дополнительную цезуру (в том числе короткая строка разбивается глубокой цезурой: «Я – поэт!»). И даже рифма, до того будучи глубокой, теперь в нечетных строках едва «мерцает» в ассонансах: *солнца – сердце*.

5.	$\underline{2/1} \underline{2/1} \underline{2/1} \underline{2/1}$ $\underline{2/1} \ 1$	 <p>Верь мне, в этом мире солнца Больше нет.</p>
6.	$1 \ \underline{2/2} \ \underline{3/2} \ \underline{2/1}$ $1 \ \underline{2/2}$	 <p>Верь лишь мне, ночное сердце, Я – поэт!</p>

В этом центральном разделе говорная, декламационная интонация, безусловно, выходит на первый план, однако ее выразительность ощущается столь ярко благодаря созданной ранее инерции напевно-монотонной, «песенной» интонации.

Таким образом, вместе с расширением символического пространства поэтическая интонация от полущёпота доходит до ораторского восклицания. Далее композиция уходит постепенно на *diminuendo*, выполненное на сочетании элементов репризного и развивающего характера. Весь второй раздел (строфы 5-8) объединяет «прямая речь», явленное лицо поэта («Я»), который, словно маг, раскрывает свой волшебный плащ:

7.	$1 \ \underline{3/2} \ \underline{2/1} \ \underline{2/1}$ $\underline{3/3}$	 <p>Я какие хочешь сказки Расскажу,</p>
8.	$\underline{4/3} \ \underline{2/1} \ \underline{2/1}$ $\underline{3/3}$	 <p>И какие хочешь маски Приведу.</p>

Но ритмоинтонации здесь уже постепенно смягчаются, возвращаясь к варианту строф 3-4, синтаксическая структура предложения выравнивается, вновь возникают полный синтаксический параллелизм строф, точные лексические повторы и рифма. В фонической окраске слов появляются репризные по отношению к первой группе строф звуковые элементы (К, СК, Ш-Ж): **Ка**кие хоче**Ш**ь **СКа**зки ра**ССКа**жу (в **Ка**мине до**З**венели уго**Л**Ки, За **оКоШ**Ком... вью**Ж**ном ... Журавли).

Третья группа строф (9-12) представляет собой своеобразную динамическую репризу: снова речь ведётся от неопределенного третьего лица, только уже в будущем времени («И пройдут...» «И любой колени склонит...»), тогда как в первой строфе было в прошедшем (*дозвенели, догорели*), а во второй – в настоящем (*тонут, стонут*). Но теперь ясно, что за этим неопределенным лицом скрывается голос самого поэта, и всё, что свершится, произойдет по его воле. Возвращается изначальное «место действия» – и комната, и огонь в камине, но уже в ином свете – наполненные таинственными, странными видениями, созданными воображением художника.

При смысловой репризности, ритм и синтаксис продолжают развиваться: РС 3/3 (*огоньки, корабли*) впервые переходит в нечетные строки и, будучи самой яркой, активной ритмоинтонацией, перетягивает на себя эмфатическое ударение, вследствие чего меняется синтаксическая структура предложений: сказуемое и подлежащее теперь на первой позиции в строке («И пройдут...», «И любой...»). Акцентов в строфе снова по 3 и 1, но внутренне ритмоструктуры уже неоднородны (все РС 3/3 представлены теперь не единым словом, а словом с предлогом: *и пройдут, при огне, на стене, и любой*), так что первоначальной идеальной ритмоинтонационной плавности уже не достигается. 10-я строфа, рисующая «странных очерки видений», даёт наиболее далекую ритмическую вариацию по отношению к изначальной ритмоинтонационной теме и наиболее «странную» синтаксическую инверсию:

9.	3/3 3/2 2/1	И пройдут любые тени
	3/3	При огне,
10.	2/1 3/1 3/2	Странных очерки видений
	3/3	На стене.
11.	3/3 3/2 2/1	И любой колени склонит
	3/3	Пред тобой...
12.	3/3 2/2 3/2	И любой цветок уронит
	3/3	Голубой...

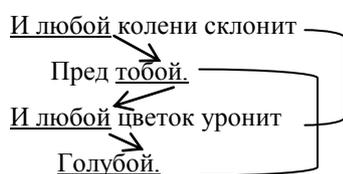
Последняя пара строф вносит в развитие поэтической интонации лирическую, нежную ноту. К кому обращается поэт, что такое «ночное сердце»? Сердце ночи? Или Её сердце (лирической героини)? Или здесь это одно и то же? (Вспоминаются другие строки Блока: «Но для меня неразделимы / С тобою – ночь, и мгла реки, / И застывающие дымы, / И рифм весёлых огоньки...»). Всё, что создано Поэтом, будет положено к Её ногам, и, в то же время, сама Она

так прекрасна в его волшебном мире, что «любой колени склонит... И любой цветок уронит Голубой»¹⁶⁵. В звуках словно мерцает непронесённое слово-анаграмма «любовь», эхом отзываются ниспадающие звукосочетания *лен- клон – рон*:

и ЛЮБОЙ КОЛени сКЛОНит пред тоБОЙ

и ЛЮБОЙ цветОК урОнит ГОЛУБОЙ

Абсолютное преобладание гласных О и У(Ю) придает интонации протяжность, таким образом, возникает звуковая арка с близкой по ассонансам второй парой строф («И на выюжном море тонут...»). Кроме того, в последних строфах возникает дополнительная сквозная рифма, охватывающая строфу кольцом (рифма к анафоре «любой»), строфы вновь соотносятся как точный синтаксический параллелизм. Так что к концу стиха высокая степень интонационной монотонности («напевности») вновь возвращается, но ее звуко-смысл отличается иным характером – не игровым, как вначале, а любовным.



Итак, как было показано, для создания поэтического смысла важны все процессы, параллельно происходящие на различных уровнях звуковой материи стиха. В поэтическом произведении, как и в музыкальном, как и в живом организме, жизнь духа неотделима от плоти, смысл неотделим от материи. У Блока же эта связь особенно глубока и «первородна». Когда читаешь (или слушаешь) его стихотворение, ощущаешь, как одни слова (их звуки, их «тела») постепенно превращаются в другие, это совершается всегда подспудно, не явно, но как по волшебству преобразуются образы и интонации, преодолевается дискретность словесной конструкции, создаётся текучесть смысла.

Можно проследить, например, как даже один звук в этом стихотворении связывает образы в единый смысловой ряд: в каМине – за окошкоМ – на выюжноМ Море – над южныМ МореМ – верь Мне, в этоМ Мире – лишь Мне. Или как происходят звуковые превращения слов за счет постепенной подмены безударных гласных и согласных в фонематических сочетаниях: угольки – огоньки – корабли – журавли. В этом и других близких стихотворениях Блока звуковая «игра» словами, звуками, ритмами особенно важна в смысловом отношении, поскольку непосредственно являет собой волшебное искусство Поэта, способного словом, звуком, интонацией создать и оживить «какие хочешь сказки».

¹⁶⁵ «Голубой цветок» – известный романтический символ, символ недоступного, аллюзия на мистический центр, аналогично Граалю, и в то же время архетипический образ души (См. Иллюстрированная энциклопедия символов, 2007. С. 672).



В.Д. Милиоти «Поэт» (1909)

Выразительные качества поэтического текста стихотворения «В углу дивана» столь яркие и музыкальны, что реализуются во всех трех музыкальных прочтениях (Н. Пейко, Э. Денисова, Д. Смирнова¹⁶⁶) с определенной степенью сходства. Для музыкального воплощения оказываются очень благодатными и динамика интонационного развития, и стройная трехчастность композиции, и, главное, эмоционально-образное содержание, выраженное в поэтической интонации.

Все композиторы почувствовали «музыкальную» оstinатность, являющуюся основой интонации стиха, и откликнулись на неё оstinатно повторяющимся музыкальным тематизмом. В то же время, присущее стихотворению богатство переокраски, переинтонирования одинаковых и вариантно-сходных элементов отражается во всех музыкальных версиях в гармоническом варьировании, точных и неточных секвентных повторах.

Так, у Денисова основная тема – это оstinато двух пластов: вокальной партии и верхнего голоса фортепианной фактуры, ассоциирующегося и с мерцающими огоньками в камине или звездами «за окошком», и с мерно тикающими часами, отмеряющими невидимое движение словно остановившегося мгновения ночи... При этом нижний пласт фактуры даёт гармоническую переокраску повторяющимся элементам, нарастающей плотностью и диссонантностью гармонии создавая интонационное движение формы. Такая перегармонизация как нельзя лучше отвечает блоковскому интонационному варьированию (тоже своего рода «перегармонизации» оstinатно повторяющейся ритмоинтонационной формулы, о чем говорилось в анализе стихотворения) (Пример 41):

Пример 41.

The musical score for Example 41 consists of three staves. The top staff is the vocal line, marked 'Moderato'. It features two ostinato patterns: 'остинато 1' and 'остинато 2'. The piano accompaniment is in the bottom two staves, marked 'pp leggiero'. The lyrics are: 'Но вклями, не до-аве... не-ли у-голь-ки. За о-кошном до-го-ре-ли о-гонь-ки.'

¹⁶⁶ Романс Э. Денисова «Огоньки» (№10 из вок. цикла «На снежном костре», 1981); романс Н. Пейко – отдельное сочинение (1945); хор Д. Смирнова «В углу дивана» – часть концерта для хора a' capella и чтеца «Приявший мир» (1983).

Ранее отмечалось, что интонация перечисления, свойственная стиховой монотонии вообще и особенно последованию строк, представляющих собой фразовые единства и соотносящихся как синтаксический параллелизм, опирается на так называемую незавершенную интонационную конструкцию (Брызгунова), когда к концу фразы не происходит понижения мелодики. Интересно, что и музыкальные оstinatные фразы, озвучивающие такие стихотворные строки, часто начинаются и заканчиваются на одном и том же звуке (как правило, *не* на тонике): возможно, это своего рода музыкальный аналог «стиховой монотонии» (строка=музыкальная фраза). Во всяком случае, таковы начальные повторяющиеся фразы и у Денисова, и у Пейко (обе начинаются и заканчиваются на тонической квинте и вообще по характеру сходны) (Пример 42):

Пример 42.

Э. Денисов

Н. Пейко

Но в ка-ми-не до-зве - не-ли у-голь-ки.

Но в ка-ми-не до-зве - не-ли у-голь - ки.

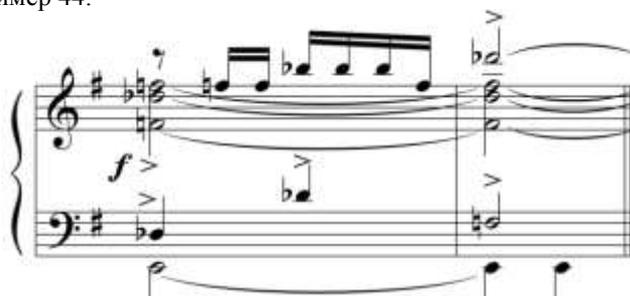
Романсы Денисова и Пейко обнаруживают много общего (в какой-то степени, возможно, из-за одинаковых жанра и исполнительского состава), от подхода в целом до музыкально-интонационных деталей. В обоих романсах фортепианные вступления представляют собой сочетание оstinatной мелодической формулы с мерно-ритмичной перегармонизацией на основе хроматического нисходящего движения (сравнить начала романсов Денисова (см. Пример 41) и Пейко (Пример 43)):

Пример 43.

Встречаются и другие мелодико-интонационные параллели, выявляющие общность в восприятии композиторами эмоционального тона стихотворения и характера его интонации, и, может быть, в какой-то степени доказывающие объективность наличия в стихотворении предпосылок такого прочтения:

- 1) начальное оstinато вокальной партии Денисова опирается на ту же квартовую интонацию с репетициями, что и оstinатно повторяющийся мотив в фортепианной партии романса Пейко (сравнить Примеры 41 и 44):

Пример 44.



- 2) фрагменты вокальных партий с одним и тем же текстом обнаруживают большое сходство интонаций. Таковы, например, гордое восклицание «Я – поэт!» (пунктир, восходящий ход с опорой на трезвучие), или заключительная пара строф, услышанная обоими композиторами как более лирическая и «томная» (такой характер интонации отмечался и в анализе стихотворения), отсюда ниспадающие трезвучные ходы с внутрислоговыми распевами и покачивающиеся малосекундовые обороты (Пример 45):

Пример 45.

Возможно, интонационные параллели вызваны принципиальной общностью подхода композиторов к «распределению ролей» вокальной и фортепианной партий: голос в обоих романсах детально следует за текстом, последовательно воспроизводя его интонационные контуры (именно поэтому, думается, оба композитора приходят к идее максимального мелодического и ритмического контраста начальной темы и срединного раздела), тогда как фортепиано поручено установление сквозных связей.

Общий «профиль» формы также близок (см. отмеченные контуры композиции «Огоньков» Денисова на с. 250): начальная группа строф (1-4) трактуется как экспозиционная, в

ней главенствующими приемами являются *остинатность* и *гармоническое варьирование* (у Денисова – высотно неподвижная фраза-остинато с перегармонизацией на тонической педали, у Пейко – мелодически варьируемая фраза, секвенционно спускающаяся, на тоническом органном пункте с перегармонизацией). Интересно, что обе перегармонизации основаны на нисходящем хроматическом движении, создающем постепенные, плавные переходы красок, как это сделано и в стихотворении Блока. Но если высотно неподвижное остинато Денисова при его гармоническом варьировании создает ощущение эмоционального движения, нарастания, то нисходящая секвенция в мелодии у Пейко, приходящая в конце концов к полной совершенной тонике, наоборот, нивелирует развитие. Это, в свою очередь, «заставляет» Пейко ввести начало середины резким динамическим контрастом (*f*), тогда как у Денисова музыка «сама» постепенно подводит к изменениям середины, а динамика всего романса колеблется в пределах от *pppp* до *p*.

Средняя группа строк у обоих композиторов представляет контрастно-развивающий раздел музыкальной формы. Но и здесь при определенной общности возникают принципиальные различия прочтений (композиции как процесса). У Денисова – вокальная партия становится патетически-аризной, разноплановой в ритмическом и мотивном отношении, тогда как остинатное мерное «тиканье» восьмыми переходит в фортепианную фактуру: этот приём очень точно воспроизводит (укрупняет и подчеркивает) изменение интонации в стихотворении – у Блока в этот момент «остинатность» также уходит из «мелодии», но продолжает ощущаться как «аккомпанемент» благодаря созданной ранее инерции, что отмечалось в анализе стиха (Пример 46). Реприза (последние 4 строфы) возвращает начальную интонацию (на другой высоте) при сохранении фактуры середины, синтезируя в ней и «блики огоньков» из начала, и басовый органнй пункт из середины. Такая синтезирующая реприза представляется очень естественной по отношению к поэтической композиции, в последнем разделе которой, как отмечалось, элементы репризности так же сочетаются с продолжающим развитием (Пример 47).

Пример 46. Э. Денисов. Середина романса.

The image shows a musical score for the middle section of a romance by E. Denisov. It consists of two systems of music. The first system is a vocal line in treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic and the marking *poco espr.* The lyrics are "Верь мне, в э-том ми-ре солн-ца больше нет." The second system is a piano accompaniment in bass clef, starting with a very soft (*pp*) dynamic. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including some rests and eighth notes.

Пример 47. Э. Денисов. Реприза романса.

Пейко в срединном разделе формы также сочетает вокальную партию декламационно-ариозного характера с остигнатым мотивом у фортепиано, однако укрупняет длительности в вокальной партии в два раза, тогда как инструментальный повторяющийся мотив-фанфара, наоборот, вводит шестнадцатые. Таким образом, процессы в голосе и фортепиано как бы «расходятся во времени», начальная объединяющая пульсация (восьмыми) исчезает, в результате срединный контраст становится слишком одноплановым по отношению к началу (только контраст, но не синтез, как у Блока и Денисова). Реприза у Пейко тональная, но не тематическая, и на фоне середины ее «время» представляется слишком растянутым: здесь возвращается остигнатым бас (как вначале, повторяясь каждый такт), но вокальная фраза (двустигшие) теперь занимает не 4, а 8 тактов, при таком ритмическом увеличении слишком много акцентов приходится на строку и она произносится как бы «по слогам» (акцентируются и пиррихий). Видимо, композитор здесь стремится обратить большее внимание слушателя на происходящее в партии фортепиано – там промелькивают «трубные сигналы» из середины, хроматически сползающая гармония достигает далекого однотерцового сочетания с тоническим органным пунктом. Но цельность и общий динамизм композиции стихотворения нарушаются, начальная «единица измерения» вокальной партии так и не возвращается. Внутренние звуковые переключки, присущие стиху, ритм как взаимодействие текстовых элементов на расстоянии перестают ощущаться, при этом «взамен» музыка не предлагает нового уровня обобщения, не собирает поэтический текст воедино. В результате в этой музыкальной версии стихотворения начинается излишне довлеть «последовательный» принцип.

Денисову же удалось наиболее выпукло, контрастно воплотить и в то же время обобщить смысл стихотворения, «воссоздавая» его именно музыкальными средствами, «аналогичными» поэтическим. Одна из причин удачи Денисова, как мне кажется, в органично найденном сочетании интонационной детализации на уровне вокальной партии с обобщением, которое привносит партия фортепиано. Музыка «Огоньков» Денисова отражает изменчивость

звучания блоковской тонкой, нервной поэтической струны («напряжённой, как арфа, души», говоря словами самого поэта).

В хоре *Д. Смирнова «В углу дивана»*, с одной стороны, немало общего с рассмотренными романсами Денисова и Пейко: так же в крупном плане образуется три раздела, соответствующие поэтической форме (по 4 строфы), так же основные музыкальные приемы – точное или варьированное повторение мелодической фразы и гармоническое (а также фактурное, тембровое) варьирование. Но принципиальное отличие – в типе музыкального обобщения, которое концентрируется здесь в единственной для всей пьесы мелодической теме (Пример 48):

Пример 48.

Все строфы-двустушия подчинены единой и неизменной музыкальной *ритмоформуле* – *встречному ритму* (такт у композитора равен строке, отсюда строфа=двухтакт, но из-за неравенства длины поэтических строк и такты неравны, возникает необычный периодически-переменный метр: 11/8 и 3/4). На первый взгляд, эта ритмоформула кажется следствием произвольного силлабического распева, однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что она выведена из центральной строфы стихотворения, взятой Д. Смирновым в качестве «ритмической идеи» (в значении этого термина В. Васиной-Гроссман, то есть ритмической вариации строфы, ощущаемой композитором как наиболее значимая). Именно в этой строфе (шестой из 12-ти) реализованы все возможные схемные ударения и выявляется интонация скандирования, как было отмечено в анализе текста:

Думается, именно из строки «Я – поэт!» возникло трехчетвертное окончание ритмоформулы, ведь для всех остальных строк с пиррихием на первой стопе начальный музыкальный акцент становится «излишним»: *угольки, огоньки, корабли...*, однако такое ритмическое расширение+унификация подчеркивает сквозные звуко-смысловые переключки важнейших слов-символов, усиливает интонационно-ритмическое подобие строк (то есть

создает аналог стиховой интонационной монотонии). От акцента на первой стопе «Вѣрь мне» возникает и начало ритмоформулы с сильной доли (и ее удлинение), ведь в большинстве других строк на первой стопе нечетных строк слоги безударны (*но в камине, за окошком, и на вьюжном... и т.д.*).

Можно сказать, в этой музыкальной ритмизации сочетается метрический принцип («стопный», то есть удлинение в два раза акцентного слога в двусложной хорейческой стопе:

♩ ♩ ♩ ♩, отсюда возникает музыкальная трехдольность) с ариозным (единая музыкальная

фраза-двухтакт с одним наивысшим акцентом, объединяющая всю строфу), а также с элементами силлабического распева (во втором такте меняется «единица измерения» музыкального времени – с восьмой на четверть, но внутренняя единая пульсация восьмыми сохраняется в нашем ощущении и даже усиливается за счет противопоставления трех- и двухдольности):

$\frac{11}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩
 пульсация восьмыми: 3 3 2 3 2 2 2

Найденная композитором ритмоформула обнаруживает способность универсально «подстраиваться» под ритмоинтонационные изменения текста, прежде всего, благодаря помещённому в трёхдольную основу двухдольному отрезку (в 1-м такте). В результате ритмико-интонационное членение мелодии внутренне меняется в зависимости от текста, оставаясь внешне неизменным:

$\frac{11}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ 3 3 2 3 2 2 2	
 <i>дозвенели догорели</i>	 <i>Верь лишь мне, ночное сердце И пройдут любые тени И любой колени склонит И любой цветок уронит</i>
 <i>вьюжном море южным морем в этом мире</i>	 <i>Я какие хочешь</i>
	 <i>очерки видений (наиболее далекая вариация)</i>

Таким образом, внешне неизменный остигатный ритм оказывается живым и естественным по отношению к любой строке текста, а значит, выполняет функцию обобщения, в то же время гибко отражая детали.

Ясно, что для композитора важно подчеркнуть интонационное единство стихотворения, которое он воспринимает именно как «музыкальное», ритмически-остинатное явление, а развитие осуществляется в рамках своеобразной «светотени»: при абсолютной остинатности ритма и минимальной вариантности повторяющейся мелодической формулы основными движущими силами формы становятся гармония (перегармонизация, тональное движение), фактура и динамика.

На первый взгляд, музыка всех строф очень сходна, но внутренне композиция обнаруживает динамическую устремленность, причем общий динамический план совпадает с романсом Денисова вплоть до деталей ($pp < f > ppp$), а, значит, почерпнут обоими композиторами из стихотворения, только выполнен различными средствами. Куплетно-вариантная форма хора Д. Смирнова построена по принципу «куплет-припев» (или четного рондо), где музыка «куплетов» (нечетных строф) всегда варьируется, в том числе гармонически и тонально, а «припевов» («рефренов», четных строф) всегда остается практически неизменной и в основной тональности (cis-moll); фактурно же нечетные строфы всегда исполняются tutti, тогда как четные противопоставлены им как «эхо-отголосок» трех нижних голосов с присоединением сопрано-вокализа. Возникающая таким образом антифонная фактура в художественном отношении разделяет подвижный, развивающийся и неизменно повторяющийся «пласты» формы, в их сопоставлении и рождается «динамика в статике», изменяющееся и неизменное всё ярче оттеняют друг друга (в изменяющихся разделах гармоническое развитие всё больше удаляет тематизм от первоначального варианта). Такой художественный прием, как мне кажется, есть своеобразное, чисто музыкальное преломление принципов ритмоинтонационного развития блоковского стихотворения, только сопрягаются уже не напевная и говорная интонации в словесной ткани стиха, а их «музыкальные сущности» как статичное и динамичное в диалектическом единстве.

Схема музыкальной композиции хора Д.Смирнова «В углу дивана»						
№№ строф	I – II	III – IV	V – VI	VII – VIII	IX – X	XI – XII
исполнительский состав	S A (tutti) T B	‡ + S (вокализ) A T B	tutti	‡ + S (вокализ) A T B	tutti	‡ + S (вокализ) A T B
тональный план	cis-moll	cis-moll	gis-moll	cis-moll	E-dur	cis-moll
музыкальный материал	A	B (R)	C	B (R)	D	B (R)
динамика	<i>pp</i>	<i>mp</i>	$p < f$	<i>sp</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>
	I раздел		II раздел		III раздел	

В целом подход Д. Смирнова родствен методу музыкального обобщения Г. Свиридова (рассмотренного выше на примере романсов «Утро в Москве» и «Весна»). Центральная композиторская задача, по Свиридову, — нахождение единой, яркой и ёмкой музыкальной темы–мелодии, «впитавшей» все ритмоинтонационные частности поэтического текста и способной обобщённо выразить его эмоциональное содержание. Ритмика такой темы выводится из начальной или важнейшей строки стихотворения, но так, что проявляет универсальность по отношению ко всему тексту, а в ее высотной структуре также сконцентрированы все «необходимые возможности» для интонационных изменений текста. В данном ракурсе показательно сравнение тематизма всех трех музыкальных версий рассматриваемого стихотворения.

В романсах Пейко и Денисова нет единой мелодической темы, их вокальная мелодика исходит из *контраста* начальной интонационности стихотворения (ритмически остигной, «напевной», даже несколько танцевально-игровой) и серединой (патетически-декламационной, говорной). Поэтому начальные темы Денисова и Пейко выступают как обобщение только по отношению к первому разделу (1-4 строфы) стихотворения, отсюда и сходство их «выровненной» ритмики (всё восьмыми), их начало из-за такта (поскольку все строфы 1-го раздела начинаются с пропусков схемного удара), их «песенная» устремленность к последнему акценту строки (так как в первой группе строф действительно синтаксически выделяются сказуемые, находящиеся в конце строки – *дозвенели, догорели, тонут, стонут*). У Денисова, однако, обобщающий интонационный потенциал темы более высок благодаря репетиционным субмотивам, способным к внутренней интонационной перегруппировке (сопоставление РС и субмотивов показано в примере ниже), и начальному скачку на кварту, который в репризе убедительно и рельефно выделяет сместившееся эмфатическое ударение строки («И пройду́т любые тени...», «Странных о́черки видений») (Пример 49):

Пример 49.

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains two phrases of music. The first phrase has lyrics "Но в ка-ми-не до-зве - не-ли у-голь-ки." and is marked with rhythmic groupings of 4/3, 4/3, and 3/3. The second phrase has lyrics "И на выюжном мо-ре то-нут-ко-раб-ли" and is marked with 4/3, 2/1, 2/1, and 3/3. The second staff also contains two phrases. The first phrase has lyrics "И пройду́т лю-бы-е те-ни при ог-не" and is marked with 3/3, 3/2, 2/1, and 3/3. The second phrase has lyrics "Странных о-чер-ки ви-де-ний на сте-не" and is marked with 2/1, 3/1, 3/2, and 3/3. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

В среднем разделе стихотворения оба композитора «вынуждены» из-за ритмоинтонационных изменений строки дать совершенно иной ритм (с акцентом на первый

слог: «Верь мне...», «Больше нет», «Я какие хочешь сказки...» «Я – поэт!»), причем Пейко сохраняет его и в репризе (из-за строки «Странных очерки видений»).

У Д. Смирнова же единственная для всей пьесы музыкальная тема синтезирует в себе все изменения ритмоинтонаций стиха. Это становится возможным благодаря комбинации в ней разных способов акцентировки (как это делает и Свиридов): все акцентные слоги, кроме третьей стопы, ритмически расширяются (четверти); кроме того, начальный слог подчеркнут метрически, второй слог – высотно (он выше первого), последний – высотная кульминация всей строки. Большую роль в распределении смысловых и эмфатических акцентов строки играет также гармонизация (смена гармоний, тяготения и разрешения). В результате в каждой строке один из акцентов, наиболее важный, выходит на первый план, и, таким образом, достигается живое разнообразие музыкальной интонации при опять же внешней ее малоподвижности (ниже приводятся два характерных фрагмента (Пример 50)).

Пример 50.

The image shows a musical score for Example 50, featuring four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two sections. The first section is marked 'meno mosso' and 'pp', and the second section is marked 'a tempo'. The lyrics are in Russian and are repeated for each voice part.

* * *

На примере стихотворения «В углу дивана» мы рассмотрели лишь один из многих вариантов интонационной композиции стихотворений Блока, обозначенной в настоящей работе как «векторная», то есть интенсивно развивающаяся, направленная к кульминации. Ведь, как в отношении музыкальных форм очевиден факт формирования конкретной композиции под влиянием особенностей тематического материала, жанра, характера содержания и т.п. (известная теза Асафьева: «сонатная схема одна, сонатных форм столько, сколько сонат»), так и каждая поэтическая композиция есть воплощение единственного в своем роде художественного смысла. Объединяя различные стихотворения в одну группу, я имею в виду лишь общность самого конструктивного подхода: наличие некоей основной ритмоинтонационной «темы» и последующее активное развитие (выведение других ритмоинтонаций из начальной ритмоинтонационной структуры или же их контрастное внедрение и взаимодействие с изначальными), результатом чего является интонационное становление художественного

смысла во времени. Понятно, что именно художественный смысл и определяет композиционную структуру, поскольку порождает ее.

Так, стихотворение «В углу дивана» представляет собой относительно «простой» вариант векторной интонационной композиции (в смысле наглядности, последовательности выполнения, очевидной «музыкальности»): постепенное изменение вплоть до контраста и синтезирующее завершение. Он характерен и для других стихотворений Блока, причем нередко со сходной тематикой, в частности, «Под масками», «Сквозь винный хрусталь» (и вообще цикла «Маски», в котором мотив поэтического творчества является одним из центральных). Однако встречаются и более сложно устроенные *векторные композиции*. Выстроим их *классификацию*:

- интонационное развитие осуществляется без нарушения регулярности метра и строфики, в рамках изменений ритмоструктур, синтаксиса, фоники, лексики (например, «Запевающий сон», Песня Офелии, «Гамаюн – птица вещая», «Когда в листве сырой и ржавой»);

- интонационное развитие затрагивает также сферу метра (полиметрические композиции и микрополиметрия): начинает изменяться метрическая структура и длина строки («Под масками», «Была ты всех ярче...», «Протекли за годами года», «Та жизнь прошла»);

- интонационное развитие затрагивает также строфику («И опять снега», «Я сегодня не помню») и рифму («Мы ли – пляшущие тени?»).

Кроме того, различен сам метод интонационного становления композиции. В *Песне Офелии*, формально не выходящей за рамки традиционного 4-стопного хорея, большая внутренняя напряжённость интонации возникает за счет взаимодействия «каркаса» песенной структуры (метра, синтаксиса, строфики) и непесенного ритма (ритмоинтонаций), поддержанного усложнённой фоникой. В стихотворении «Была ты всех ярче, верней и прелестней...» напевно-танцевальная начальная строка сразу же сопоставляется с напевностью иной метрической структуры (1-я строка – амфибрахий, 2-я – анапест), а затем начинает постепенно «истаивать», удаляться, растворяться в сочетании пауз и длинных словоформ («Благословенно, неизгладимо, / Невозвратимо... прости!»). В стихотворении «Я сегодня не помню» сходный приём, действующий также и длину строфы, передает иной смысл – всё укорачивающиеся строки передают неумолимое приближение смерти, трехсложные стопы сменяются двухсложными вплоть до заключительной строки, вмещающей лишь одну стопу — «последний вздох»: «Хочешь встать – / И ночь».

В качестве примера более сложно устроенной векторной интонационной композиции и её музыкального воплощения рассмотрим романс из *вокальной сюиты Д. Шостаковича* «Семь стихотворений А. Блока».

«Песня Офелии». Д. Шостакович

	Схема ритмических структур
Разлучаясь с дево́й мило́й, Дру́г, ты кля́лся мне лю́бить! Уезжа́я в кра́й посты́лый, Кля́тву да́нную храни́ть!	
Там, за Дани́ей сча́стливой, Бере́га твои́ во мгле́... Вал се́рдитый, го́ворливый Моет слё́зы на ска́ле...	
Милы́й вои́н не верне́тся, Ве́сь оде́тый в сере́бро. В гробе́ тяжко́ всколыхне́тся Ба́нт и че́рное перо́...	

В стихотворении ошутимы два жанровых прототипа: это, с одной стороны, средневековая песня-баллада, с другой – плач невесты по умершему жениху. Отсюда сложный, типично блоковский эмоциональный тон – внешняя сдержанность (рыцарские атрибуты, торжественность) при внутренней пронзительности чувства. Этим обусловлена и специфика средств, формирующих поэтическую интонацию: внешне «простой» 4-стопный хорей, кажущийся здесь явно песенным размером, внутренне насыщен ритмическими переборами, «непесенными» внутрисклочными цезурами, внедряющими асимметрию. Это происходит в основном из-за большого количества односложных слов, которые естественно смещают словоразделы относительно стопного деления («друг, ты клялся мне», «в край», «там», «вал», «весь», «бант»). Кроме того, интонация строки часто «противится» обычной для песни форме с основным акцентом на последнем ударном слоге: звуки «а» — всегда более яркие — расположены в началах или серединах строк, включающие их слова «перетягивают» на себя эмфатический «вес», и строка начинает как-то нервно «качаться», внутренняя песенность оказывается ей совсем мало присуща.

РАзлучАЯсь...	А у Аа	Здесь сквозной опорный звук «а» – это звук отчаянья, плача (<i>a-a-a!</i>), он усиливается и за счет удвоения в зияниях (<i>ая</i>). «Подголоском», чередуясь с «а», проходит звук «у». Такой «плач», объединяющий строки звуко-эмоциональной анафорой, естественно, смещает типичную песенную интонацию стиховой строки, вносит в неё эмфатический «противовес».
ДрУГ, ты клЯлся...	У Аа	
УезжАЯ в краЙ...	у Аа А	
КлЯтву даНную	А у А у	

Напряжённость создают и два синтаксических переноса в первой и последней строках:

Разлучаясь с дево́й мило́й, / Дру́г, ты кля́лся мне лю́бить!

В гробе́ тяжко́ всколыхне́тся / Ба́нт и че́рное перо́.

Всё это вносит в «Песню» высокий драматический накал, усиленный именно за счет сдерживающих его «оков» традиционной песенной структуры. Так, на уровне ритмических структур уже в первых двух строках («теме») задаётся ритмоинтонационный контраст: если

первой строке присуща мерность, «напевность» из-за повторяющихся ритмоструктур, совпадающих к тому же со стопным членением, то вторая сразу же даёт резкий «синкопированный» слом этой инерции. Напомним, что такая ритмоинтонационно-контрастная «тема»-двустопие, «зерно», из которого развивается вся последующая композиция, очень характерна для Блока.

стопы акцентность	
ритмоструктуры	Разлучаясь с де вой ми лой , 4/3 2/1 2/1
стопы акцентность	
ритмоструктуры	Друг, ты клялся мне любить! 1 4/2 2/2

«Общий сумрачно-тоскливый строй стихотворения» (Т. Курышева, 1972. С. 216) поддерживается здесь «словесными лейтмотивами» (термин Г. Гуковского), то есть словами со сходной эмоциональной окраской, создающими ассоциативный семантический ряд: *разлучаясь, край постылый, берега во мгле, вал сердитый... моет слёзы на скале, воин не вернётся, в гробе тяжко, чёрное перо*¹⁶⁷. Всё стихотворение как бы «нанализуется» на эти эмоциональные точки («острия нескольких слов», по выражению Блока). Три строфы по содержанию соотносятся как прошлое, настоящее и будущее время, что вообще характерно для поэтической композиции Блока и отмечалось выше в анализе стихотворения «В углу дивана». Однако в «поэтической реальности» обоих стихотворений этого временного деления нет. Трагизм ситуации ощущается уже с самого начала, во многом благодаря возникающей ассоциации с жанром плача: лексический пласт «разлучаясь... уезжая», «друг, ты клялся», «в край постылый» явно отсылает к фольклорным истокам – «на кого ж ты меня покинул», «милый друг», «смерть-разлучница постылая» и пр.

При этом трагическое эмоциональное состояние не статично, ему присуща внутренняя динамика, выраженная в изменениях поэтической интонации — от горестного восклицания-упрёка («ты клялся...!») через затаённое вслушивание, всматривание внутренним взором «туда», где «берега во мгле», где «вал сердитый моет слёзы», к трагической констатации: «не вернётся...», «в гробе». Интересно, что 3-я строфа является своеобразной динамической репризой по отношению к 1-й (здесь возникают словесные и смысловые репризные арки,

¹⁶⁷ Для поэзии романтизма, отмечает Г. Гуковский, характерно «наличие лейтмотивов, слов-тем, выделенных не синтаксически и логически, а накоплением эмоциональных повторений, нанизыванием однотонных слов. Тем самым опять *тон*, лирическая нота преодолевает логику, субъективное преодолевает объективное» (Г. Гуковский, 1965. С.). Исследователь называет такие сквозные словесные опоры «словами-нотами» и подчеркивает их роль с точки зрения музыкальности стихотворения.

причем они же – арки ритмоинтонационные: *с дево́й ми́лой* (2/1 2/1) – *ми́лый во́ин* (2/1 2/1); *разлу́чаясь* (4/3), *уезжа́я* (4/3) – *не верне́тся* (4/3). Две строки в «репризе» в ритмоинтонационном отношении представляют собой «ракоход» ритмических структур начальной строки стихотворения, своей мерной «поступью» акцентирующих траурность интонации; структура же второй «тематической» строки, контрастной первой, в репризе завершает стихотворение:



В фоническом же отношении, если в 1-й строфе слышался плач (на «а-у»), то в последней ассонансная «гармонизация» на «о» создаёт уже ощущение похоронного стона: *вОин не вернЁ́тся... Оде́тый в серебрО, в грОбе́ тяжкО вскОлыхнЁ́тся... чЁ́рноЕ перО*. При этом «а» из 1-й строфы отзвуком возникает в последней: *тяЯ[А]жко, ба́нт*. Серединная же строфа представляет собой звуковую и эмоциональную модуляцию от плача-расставания (от ассонанса «а») к будущей встрече с «милым», но «в гробе» (к ассонансу «о»).

Там, за Данией счастливой, Берега твои во мгле... Вал сердитый, говорливый Моет слёзы на скале...	А А и е а И о е е А о И о Е А е И ы о о И ы О е О ы а а Е.	Звуковая модуляция от «А» к «О»: ВАл серДИтый, говорЛИвый МОет слЁзы на скале...
--	---	---

Введение гласной «е» (и в рифму, и внутрь строк) во второй строфе смягчает звучание и даёт снижение эмоциональной напряжённости, привносит более повествовательный тон. Однако интонация остаётся внутренне очень насыщенной: героиня всматривается, вслушивается в происходящее где-то «там», недостижимо далеко. Это «вчувствование» по сути близко внутренней речи, несколько бессвязной, и, вероятно, «объясняется» безумием Офелии.

Сквозной звук «и», изначально связанный со словом *милой* (девой), далее пронизывает многие ключевые слова стихотворения (*любить, хранить, счастливой, сердитый, говорливый*) и, обойдя круг, снова возвращается к слову *милый* (воин). Но «милая дева» в прошлом – живая, «милый воин» в будущем – мёртв. Так замыкается характерная для символики Блока своеобразная словесная «лента Мёбиуса»: начальный символ оборачивается своей противоположностью. Очевидная зеркальная симметрия словесных синтагм здесь – не случайность, а нередкий у Блока приём арочного обрамления стихотворения с синтаксической инверсией («девушка пела» – «плакал ребёнок»):

де**ВОЙ** МИЛой – МИЛый **ВОИ**н
Е о И [о_ы] И [о_ы] О [е_и]

С точки зрения эмоциональной окраски поэтической интонации важен также сквозной звук «ы», «вторым планом» проходящий сквозь весь текст – самый мрачный из гласных, частотность которого в стихотворении весьма высока (*сердитый, говорливый, милый, одетый, всколыхнётся*). Уже в первой строфе он активно подаётся в важнейшем слове *постЫлый*, вносящем трагедийную ноту (ясно, что край «постылый» потому, что «уезжая», «друг» оттуда «не вернётся»). Кроме того, пронизывающие звуковую ткань стиха певучие сочетания двух гласных («зияния») также придают поэтической интонации характер плача: *разлучАЯсь УЕзжАЯ даннУЮ ДанИЕй твоИИ моЕт воИИ чёрнОЕ*.

Вообще, стихотворение насыщено звукосемантическими связями, образуемыми и ритмоинтонационным подобием слов, и синтаксическими параллелизмами, и ассонансами, аллитерациями. Среди последних особенно важны в смысловом отношении сквозные звуки «р» и «г», а также сочетания согласных типа «хр», «др», «кр», «рд», «бр», готовящие слово *в гробе* – своего рода анаграмму, ключевое слово стихотворения:

<i>Р</i>		<i>К, Г</i>
разлучаясь	друг	клялся
	в край	клятву
хранить	берега	во мгле
сердитый,	говорливый	на скале
не вернётся		
серебро	в гробе	тяжко
чёрное перо.		всколыхнётся

Другие сквозные аллитерационные линии связаны со словами *милой* (м-л) и *клялся* (кл), например: *разлучаясь – милой – клялся – клятву – счастливой – во мгле – вал... говорливый моет слёзы на скале – милый – всколыхнётся*. Звуковое и ритмическое «прорастание» слов и словосочетаний друг в друга настолько глубоко и разнообразно, что действительно, сильно размывает их смысловые границы и превращает текст в единый эмоционально-звуковой поток. Примеры звуко-смысловых «прорастаний»:

Моет слёзы – милый воин; воин не вернётся; кля[А]тву ДАНную – Там, за ДАНией

Итак, в «Песне Офелии» Блока чрезвычайно велика звуковая и ритмоинтонационная выразительность текста, создающая как единство эмоционального тона, так и развитие, движение поэтической интонации. В отношении смысловой значимости интонации стихотворение уже «почти музыка», то есть именно само его звуко-ритмо-интонационное содержание является мощным «генератором» художественной эмоции.



М. Врубель «Гамлет и Офелия» (1888)

Очевидно, что стихотворение, столь насыщенное трагедийным чувством и при этом облеченное в «простую» песенную форму, сочетающее сдержанность, повествовательность старинной песни-баллады «из рыцарских времен» и пронзительность, отчаяние народного плача, оказалось чрезвычайно близким *Д. Шостаковичу*.

С точки зрения передачи музыкой общего тона стихотворения, для метода Шостаковича – композитора с преобладающим инструментальным, симфоническим мышлением – характерна концентрация эмоционального состояния в партии инструмента, как бы параллельно голосу «рассказывающего» и «комментирующего» текст. Именно так – дуэтами голоса с каким-либо инструментом – решены все «Семь стихотворений А. Блока», не случайно названные «вокально-инструментальной сьюитой». В данной пьесе это виолончель-соло, партию которой нельзя назвать ни «подголоском» (слишком она значима), ни, тем более, аккомпанементом: это именно эмоциональный «дубляж» голоса, словно раздвоенное сознание Офелии. Некоторая «странность» – в этом сочетании как будто двух песен сразу, ведь инструментальная мелодия начинается также очень песенно – с повторяющегося однотактового мотива, с четырехтакта со структурой «суммирование» (112) – так же, как и вокальная «песня», вступающая вслед за ней (Пример 51).

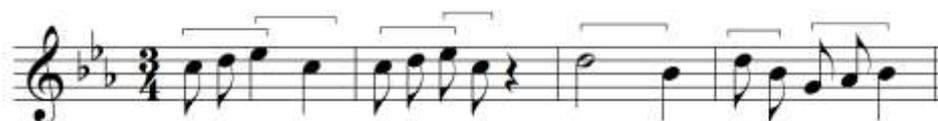
Пример 51.

The musical score for Example 51 is set in 3/4 time with a tempo marking of *Moderato* and a key signature of two flats. It consists of four systems of staves. The first system shows the Soprano part (treble clef) and the Cello part (bass clef). The Cello part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that serves as a 'double' for the voice. The second system includes the vocal line with the lyrics: 'Разлу, ча - ясь се де, вой ми, лой, друг, ты'. The third system continues the vocal line with 'кля, ся мне лю, бить!.. У, оз - жа, я в край по - оты - дил,' and the Cello part. The fourth system concludes with the vocal line 'клят - ву дан - ну - ю хра - нить!..' and the Cello part. Dynamics include *f*, *dim.*, and *sfz.*. The score ends with a 5/4 time signature change.

На первый взгляд, «Песня Офелии» Шостаковича кажется весьма свободно «читающей» стихотворение Блока, словно прозаизирующей его. Но на самом деле композитор очень точно интонирует «болезненные изломы» поэтического ритма, напряжённо балансирующего между песенной симметрией напевного стиха и речевой свободой говорного.

Так, две начальные строки, обозначенные нами как ритмоинтонационная «тема» стиха, превращаются в два основных, ритмически и мотивно контрастных музыкальных элемента «Песни». Первая строка с отмеченной выше песенной ритмической структурой (4/3 2/1 2/1) и музыкально интонируется одинаковыми мотивами, симметрично располагающимися в двух тактах. Вторая строка с ее «вклинивающейся» говорной интонацией сразу нарушает и музыкальную повторность, и симметрию (акцентированное восклицание «Друг» и отделяющаяся от него фраза «ты клялся мне любить!»). Мелодически первая фраза (двухтакт) имеет восходящую направленность и поступенный подход к вершине (в соответствии с поэтическим акцентом «разлучАясь»), тогда как второй двухтакт, напротив, спускается с акцентированной вершины («ДрУг, ты клялся мне любить!»). Однако, будучи на первый взгляд контрастными и соотносясь как «вопрос-ответ», две фразы оказываются по сути вариантами, опирающимися на одну восходяще-нисходящую терцовую интонацию (Пример 52). Это «единство тона» можно назвать музыкальным аналогом глубинного единства поэтической интонации при всех ее видимых контрастах (подобно волнам на поверхности океана).

Пример 52.



Важно, что начальная музыкальная интонация – основная интонация «Песни» – найдена композитором не только как проекция поэтической ритмоинтонации первой строки, но как универсальная по отношению к последующим ее ритмоинтонационным вариантам: мотив

, соответствующий начальной РС 4/3, имеет возможность акцентирования как первой, так

и второй долей такта (первая – это метрически сильная доля, вторая подчеркивается высотой и длительностью), благодаря этому в музыке унифицируются ритмоинтонации строк со структурами: 4/3 2/1 2/1 и, наоборот, 2/1 2/1 4/3. Так повторяющаяся основная ритмоструктура стиха становится в музыке «ритмической идеей», что показывает глубокое постижение композитором поэтического ритма как носителя интонации. При повторе в репризе основной мотив «омрачается» более низкой тесситурой и фригийским ладом, отражая скорбно-траурный эмоциональный тон последней строфы (Пример 53).

Пример 53.



Раз-лу-ча-ясь с де-вой ми-лой, Ми-лый во-ни не вер-нет-ся, В гро-бе тя-ж-ко всколых-нет-ся...

Внимателен композитор и к фонической стороне стиха. В безударном начале слова «разлучаясь», попадающем на сильную долю такта, музыкой подчеркивается важнейший «плачевый» ассонанс «а»; далее же все сквозные «а» акцентируются метрически, высотно или ритмически. Заметим, что абсолютно те же приемы унификации в музыкальном мотиве ритмоинтонаций стиха были отмечены нами в романсе Свиридова «Весна» (вплоть до одинаковой основной ритмоформулы ♪♪♪♪ : «Распушилась, раскачнулась»).

Вторая сквозная ритмоструктура стиха («говорная», со структурой 1 4/2 2/2) также находит в музыке единую музыкальную ритмоформулу. Именно она, внося, как уже отмечалось, слом в «песенную» интонационную инерцию, наполняя внутренним напряжением речь героини, и в музыкальном воплощении служит «противовесом» песенности первой музыкальной интонации: строки с этой ритмоструктурой вносят неквадратность (представляют собой трёхтакты). Отмеченные особенности эмоционального тона первой и третьей строф (первая – восклицательно-горестная, плачевая, с открытым ассонансом «а», последняя – траурно-торжественная, словно в забытии, со скорбным ассонансом «о») оказываются при повторении этой ритмоструктуры и в музыкальном воплощении тонко дифференцированными (Пример 54):

Пример 54.



Друг, ты клял-ся мне лю-бить!

Бант и чёр-но-е пе-ро...

Более повествовательная интонация средней строфы (тревожное всматривание в далёкий сумрачный пейзаж) воплощена в музыке посредством снижения высотной напряженности (средний регистр), ритмической выровненности (восьмые), сужения мелодического диапазона до малой терции (снова подчеркнем терцию как основу всей музыкально-интонационной ткани): «речевая» квартовая интонация подчеркивает лишь эмфатические акценты строфы

«там» и «говорливый». Кстати, эти строки в музыкально-интонационном отношении построены из одних и тех же микромотивов с перестановкой (Пример 55):

Пример 55.



Звукосмысловая «модуляция» стиха от ассонанса «а» к скорбному «о» (а вместе с ним – и к фатальному смыслу последней строфы) – «*моет слёзы*» – остро ощущается музыкой: появляется хроматический секундовый ход к V_b ступени, впервые и единственный раз «прорывающейся» здесь в вокальной партии (до этого характерные низкие ступени лада Шостаковича – II_b и V_b – окутывали сумрачными красками диатонику голоса в партии виолончели; в этот же момент виолончель затрагивает I_b ($VIII_b$) ступень, и в полной мере раскрывается глубина минора Шостаковича).

Скорбно-торжественный, траурный тон последней строфы не оставляет музыке места для возвращения начальных ярких «плачевых» интонаций (поэтому высотная и эмоциональная кульминация первой строфы «Клятву данную хранить!» остается абсолютной кульминационной точкой романса): вместо них приходят более повествовательные поступенно-терцовые ходы из середины, правда, их «спокойный» рельеф здесь звучит страшно и безнадежно.

Итак, «Песня Офелии» Шостаковича – пример глубокого вчувствования и постижения композитором поэтической интонации, «проживания» ее музыкой. Музыкальными средствами воплощены и единство эмоционального тона, его трагедийный характер, и тончайшие внутренние движения-изменения состояния, как это свойственно стихотворению Блока. Отчаяние, безысходность, стон, плач героини, сдерживаемые рамками песенной структуры, порождают особый драматический накал стихотворения, и это же интонационное «противодействие» подхватывает музыка: с одной стороны, это ведь «песня», отсюда возникают повторность, симметрия, в частности, в поэтическом и музыкальном синтаксисе¹⁶⁸; с другой – это и ведовское «вещание», пророчество, и плач. Внешняя странность речи героини и отчаянная внутренняя трагичность воплощена в музыке довольно скупыми, линейно-

¹⁶⁸ С точки зрения синтаксиса каждая строфа сложена как 2+2, то есть двуступишия представляют собой синтаксические параллелизмы, что свойственно песенному типу стиха («Разлучаясь...- Уезжая» и т.п.). Соответственно, и музыкальная форма опирается на аналогичную повторность, то есть строфа «отливается» в период из двух предложений повторно-вариантного строения.

графичными средствами, но именно благодаря своей точности воздействующими столь пронзительно: особая полифоническая фактура (как бы два поющих «голоса» одновременно), неквадратность построений, стиль бесконечного мелодического «плетения» из одних и тех же интонаций, выражающий как бы поток сознания, навязчивое однообразие мыслей Офелии. Музыка воплощена (и при этом обобщена) и детали поэтической интонации, и общая эмоционально-смысловая композиция как движение, развитие образа.

2.3. Интонационно-контрастный тип стиха и его музыкальные воплощения

Особый интерес с точки зрения интонационной композиции представляют стихи с выраженным театральным и/или диалогическим началом. В таких стихотворениях, как «Балаганчик», «Поэт», «На весеннем пути в теремок», «Ночь. Город угомонился» и др. на первый план выведен принцип интонационного контраста, противопоставления, связанный с воплощением речи разных персонажей. Однако при этом стихотворение не перерастает в театральную пьесу, а остаётся лирической миниатюрой, то есть по сути монологическим высказыванием автора, и все появляющиеся «действующие лица» – лики душевных движений самого поэта¹⁶⁹. Тем более это ощутимо у Блока, у которого «всё – маски, а маски – все они кроют под собою что-то иное».

В связи с ярко выраженной контрастностью – ритмической, стилистической, звуковой, встаёт вопрос о соотношении такого рода стихов с одним из основных принципов лирической поэзии – принципом *единства*, поскольку в лирике «суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта...» (Г. Гегель, 1958. С. 294). Лирика – «это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка, ... это слово с проявленной ценностью» (Л. Гинзбург, 1974. С. 5), а значит, такое конечное эмоционально-смысловое единство и есть «главный режиссёр» всех видимых разнородных явлений, и осуществляется на всех формальных уровнях.

Поскольку главной силой выразительности блоковского слова является ритм (во всех смыслах), то именно в сфере ритма и заостряются интонационные противопоставления, и обеспечивается высший их синтез. Это особенно ощутимо на примерах ритмически-новаторских стихотворений Блока (дольников, тактовиков, акцентных стихов, верлибров). В них освобождённый от оков традиционного метра (стопности) ритм становится мощным носителем интонации. Но все признаки «прозаизации» стиха у Блока на самом деле являются, по Лотману, «минус-приёмами», лишь усиливающими и подчеркивающими стиховое начало и значимость поэтического ритма (что будет показано ниже).

В качестве примера интонационно-контрастной композиции рассмотрим стихотворение «Поэт» и его музыкальное воплощение *Марком Минковым* в вокальном цикле «Балаганчик» (1965).

¹⁶⁹ Как отмечает Л. Гинзбург: «Лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания — от масок лирического героя до всевозможных “объективных” сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала» (Л. Гинзбург, 1974. С. 4).

«Поэт»

Схема рифм (женские, мужские, дактилические)

Вступление (Рассказчик)	I	<p>Сидят у окошка с папой. Над берегом вьются галки.</p>	<p>ж ж ж ж</p>
Дочка (тема)	II	<p>— Дождик, дождик! Скорей закапай! У меня есть зонтик на палке!</p>	<p>ж ж</p>
Папа (Поэт) (тема)	III	<p>— Там весна! А ты — зимняя пленница, Бедная девочка в розовом капоре... Видишь, море за окнами пенится? Полетим с тобой, девочка, за море.</p>	<p>д д д д</p>
Диалог (развитие)	IV	<p>— А за морем есть мама? — Нет. — А где мама? — Умерла. — Что это значит? — Это значит: вон идёт глупый поэт: Он вечно о чем-то плачет.</p>	<p>м ж м ж</p>
Прекрасная Дама (лирическая тема)	V	<p>— О чем? — О розовом капоре. — Так у него нет мамы? — Есть. Только ему нипочём: Ему хочется за море, Где живёт Прекрасная Дама.</p>	<p>м д ж м д ж</p>
развязка	VI	<p>— А эта Дама — добрая? — Да. — Так зачем же она не приходит? — Она не придёт никогда: Она не ездит на пароходе.</p>	<p>м ж м ж</p>
Реприза-заключение (Рассказчик)	VI	<p>Подожла ночка, Кончился разговор папы с дочкой.</p>	<p>ж ж</p>

К. Чуковский говорит о Блоке, что всё его творчество было «преображением житейского в Иное»: «оттого-то его образы двойственны. Каждый из них – о двух бытиях» (К. Чуковский, 2010. С. 100). Это свойство, присущее блоковской поэтике вообще, пожалуй, особенно ярко ощущается в стихотворениях, несколько отличающихся от типично символистских (с их «туманной» недосказанностью, подчеркнутой алогичностью словесных связей). Их можно назвать скорее аллегорическими: это нередко бытовые зарисовки, как бы сюжеты «из жизни», которые могут быть поняты и в прямом смысле, но, как правило, у Блока это на самом деле своего рода концентрация символов, за каждым из которых стоит бесконечно расширяющийся смысловой спектр.

Таково стихотворение «Поэт». Сюжетно оно выстроено как сценка-диалог папы и дочери и вследствие этого включает и характерную наивность детских реплик (*Дождик, дождик, скорей закапай, А за морем есть мама?, А где мама?, Что это значит?, Так у него нет мамы?, А эта дама – добрая?*), и соответствующие кратко-лапидарные ответы Папы (*Нет. Да. О чем? – О розовом капоре. Есть. Только ему нипочем*), и подчеркнутые бытовизмы (*Сидят у окошка с папой, У меня есть зонтик на палке, Подошла ночка, / Кончился разговор папы с дочкой*).

В то же время, в процессе разговора Папа выступает от имени Поэта, который «плачет о розовом капоре». Так беседа незаметно перерастает в разговор Девочки и Поэта, и в конечном итоге внешний диалог оборачивается внутренним монологом: Папа – это сам Поэт, а Дочка – его Душа, его Надежда (*Там весна! А ты – зимняя пленница... Полетим с тобой, девочка, за море*). С самого начала творческого пути Блок ощущал себя призванным на подвиг, на «одно земное дело: дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса» (V. С. 451). Но надеждам не дано осуществиться: «за морем» нет «мамы», «мама – умерла», а Прекрасная Добрая Дама «не придет никогда», «она не ездит на пароходе».

Такую «авто-пародию» Блока («глупый поэт», «Прекрасная Дама») нужно понимать в контексте происходящих в это время глубоких перемен в эстетических ориентирах поэта: Блок впервые отступает от мистического служения идеалу – Прекрасной Даме (возникшему под влиянием идей В. Соловьева о Вечной Женственности, Софии), однако Её образ не исчезает из его поэтики, а переосмысливается как символ человеческой радости и надежды. Отсюда, с одной стороны, во втором томе лирики появляются стихотворения-«прощания» с Ней в прошлом взнезном Её «облике» («Ты в поля отошла без возврата», «Ты отошла, и я в пустыне»), с другой – возникают реальные, человеческие женские и/или детские образы, символизирующие Веру и Надежду. Таковы стихотворения «Девушка пела в церковном хоре», «Поэт», «Ты проходишь без улыбки» и др.

В то же время, эти процессы внутренней эволюции поэта совпали с общественно-политическими событиями (а скорее, учитывая уникальный блоковский «абсолютный слух»,

который, по выражению Мандельштама, «слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу», — были их преддверием). Стихотворение написано в июле 1905 – года первой русской революции, ставшей огромным потрясением для Блока. Если приближение революции Блок встречал надеждами на очистительную силу «стихий», пытался «принять и "благословить" настроения предреволюционных лет, истолковав их как чаемый приход в мир Гармонии и Красоты» (З. Минц, 2004. С. 190–206), то события «кровавого воскресенья» и последующей реакции стали крушением этих надежд. «Встреча с Революцией — важнейшая "роковая" встреча в истории русского символизма, определившая его дальнейшую судьбу и место в культуре. Реальность событий 1905—1907 гг., жестокость поражения революции стала и гибелью мистико-эстетизированных утопий спасения Красотой, субъективистских иллюзий о художнике — "теурге", волей своей преображающем мир» (там же).

В. Ходасевич так объясняетприятие Блоком революции и последующее трагическое осознание своей ошибки: «Его мысли о революции были неразрывно связаны с мыслями о желанном конце ложной гуманистической цивилизации, в которую выродилась былая гуманистическая культура. В разрушительной, жестокой и даже безобразной революции он видел преддверие созидательного, творческого, музыкального периода истории... Никогда он не ставил знака равенства между революцией и большевизмом. В том и была его трагедия, что этот знак был поставлен действительностью – вопреки его чаяниям. Трагедия развивалась именно по мере того, как большевизм овладевал революцией – ронял и осквернял ее. Судьба России и судьба революции оказались не те, в какие он верил. Оказалось, что "нараставший гул" нес с собою не то, что в нем чудилось Блоку» (В. Ходасевич, том 2, 1996. С. 216-217).

Если в незаконченной предреволюционной поэме "Её прибытие" (декабрь 1904 г.) поэт призывает и верит:

«Печальные люди, усталые люди,
Проснитесь, узнайте, что радость близка!
Туда, где моря запевают о чуде,
Туда направляется свет маяка!

Смотрите, как ширятся полосы света,
Как радостен бег закипающих пен!
Как море ликует! Вы слышите – где-то —
За ночью, за бурей – зыванье сирен!»

Он рыщет, он ищет веселых открытий
И зорким лучом стережет буруны,
И с часу на час ожидает прибытий
Больших кораблей из далекой страны!

Казалось, вверху разметались одежды,
Гремящую даль осенила рука...
И мы пробуждались для новой надежды,
Мы знали: нежданная Радость близка!..

А уж там – за той косою —
Неожиданно светла,
С затуманенной красою
Их красавица ждала...

— то в 1905 г. и позднее появляется ряд стихотворений, наполненных горькой иронией. Мир предстаёт балаганными подмостками, где добро и зло обесцениваются, их уже не различить, боль и страдания кажутся картонными, идеалы – поруганными, а надежды оказываются иллюзорными («Балаганчик», «Поэт», «У моря», «Девушка пела в церковном хоре» и др.). В некоторых стихах утрата Истины, Веры, Надежды символически выражается через детскую, или девичью, или материнскую смерть («Вот он – ряд гробовых ступеней», «У берега зеленого», «В лапах косматых и страшных / Колдун укачал весну», «В голубой далёкой спальне...», «Она весёлой невестой была...», «Гроб невесты лёгкой тканью...», «Из газет» («Встала в сияньи. Крестила детей...») и др.).

Всё это нашло свое преломление в семантических изменениях символики Блока – Прекрасная Дама, море, корабли... – всё наполнилось иным смыслом: Она – «не придёт никогда», море (стихия жизни) – обманчиво и бурно, оно пророчит гибель кораблям, стремящимся к «светлой жизни» («Никто не придёт назад»), а ожидаемый с Того берега Корабль – лишь иллюзия счастья. В этом смысле показательно стихотворение, написанное сразу же вслед за «Поэтом», словно продолжение диалога тех же «действующих лиц» и в той же ситуации, но гораздо более определённое по мрачной зловещей окраске¹⁷⁰:

У моря

Стоит полукруг зари.
Скоро солнце совсем уйдет.
- Смотри, папа, смотри,
Какой к нам корабль плывет!

- Ах, дочка, лучше бы нам
Уйти от берега прочь...
Смотри: он несет по волнам
Нам светлым – темную ночь...

- Дочка, то сирена поет.
Берегись, пойдем-ка домой...
Смотри: уж туман ползет:
Корабль стал совсем голубой...

Но дочка плачет навзрыд,
Глубь морская ее манит,
И хочет пуститься вплавь,
Чтобы сон обратился в явь.

Июль 1905

- Нет, папа, взгляни разок,
Какой на нем пестрый флаг!
Ах, как его голос высок!
Ах, как освещен маяк!

Исследователи эволюции метроритма блоковского стиха (М. Гаспаров, П. Руднев и др.) отмечают, что именно на период 1903-1906 гг. приходится кульминационный этап развития неклассической метрики Блока: «в 1903 – году свадьбы и первых публикаций, и в 1905 – году революции, т.е. как бы при началах сперва своей, а потом общей новой жизни. И та, и другая внутренне ощущались Блоком как дисгармония и катастрофа»¹⁷¹. Несомненно, эти метроритмические эксперименты были следствием поиска новых интонационных возможностей, адекватных звучащей поэту «музыке времени».

Стихотворение «Поэт» представляет собой образец удивительного, виртуозного владения Блока ритмом, который является здесь основным средством выразительности. Охватывая огромный метрический диапазон – от идеально «правильных» трёхсложных размеров (анapest, дактиль, амфибрахий) до практически верлибра, ритм (вкуче с лексикой, фоникой, синтаксисом) интонационно передает характер каждого героя (Рассказчик, Папа – Дочка, Поэт – Прекрасная Дама). На более высоком же ритмическом уровне – нанизывания

¹⁷⁰ При этом, с точки зрения метроритма оно гораздо более традиционно (и для Блока, в частности), чем «Поэт», и более интонационно однородно. Возможно, это связано с иной художественной идеей – поэтический ритм здесь подчинён образу приближающегося Корабля, который уже видят и Папа, и Дочка, хотя видят совсем по-разному (как и в «Балаганчике» Мальчик и Девочка противоположно воспринимают приближающееся шествие). Развитие их диалога несколько напоминает «Лесного царя» Гёте.

¹⁷¹ М. Гаспаров. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Гаспаров Избранные труды. С. 472. См. об этом также: П. Руднев. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник П. Тарту, 1972. С. 255.

интонационно подобных строк (так называемой стиховой монотонии, своего рода «метра высшего порядка») – происходит обобщение всех характерных особенностей, возникают смысловые арки, создаётся сложная аллегорически-символическая картина.

Стихотворение, как и музыка, зиждется на ожидании, предчувствии (о чём подробно говорилось в первой главе настоящей работы): заданный ритм создаёт инерцию восприятия, мы ждём повторения и подсознательно сравниваем его с уже прозвучавшим (повтор точный, измененный). Если же вместо повторения возникает нечто иное, оно также осознаётся как контрастное именно на фоне создавшегося инерционного ритма¹⁷². При этом глубина контраста может быть различной. Если в классическом силлабо-тоническом стихе варьирование происходило, в основном, на уровне слогового ритма строки по отношению к метрической сетке-инварианту, то в экспериментах начала XX века «слово» инерции может затрагивать все ритмические уровни, вплоть до основ стихотворной организации – метр (отсюда полиметрические композиции, переходные метрические формы), количество акцентов в строке и ее длину, строфику, рифмовку. Возникают так называемые «*многостепенные переходные метрические формы*» (ПМФ, термин П. Руднева, 1972. С. 227), обладающие, как отмечает ученый, большой степенью «структурной текучести». «Причем рост этой структурной текучести прямо пропорционален степени типологического приближения данного вида стиха к прозаической системе художественной речи» (там же, с. 251).

С этой точки зрения стихотворение «Поэт» можно назвать весьма «текучей структурой» — это *пятистепенная* ПМФ, где отдельные строки (стихи) представляют собой: трёхсложник с переменной анакрузой (дактиль, анапест, амфибрахий)→трёхиктный дольник→вольный (неравноиктный) дольник→вольный тактовик→свободный рифмованный стих. При этом основная ритмическая инерция стиха связана, конечно, с центральными в этой схеме размерами – *дольником* и *тактовиком* (паЗсл.→ДкЗ→ДкВ→ТкВ→Свр) – размерами, развитыми и закреплёнными в стихотворном «обиходе» именно Блоком. Особенности этих размеров (возникших как переходные метрические формы в рамках силлаботоники) являются балансирование «на грани» метрического ощущения, выдвижение в качестве основной ритмической единицы слова (а не стопы, как в силлабо-тонике), а также способность создавать

¹⁷² Для обозначения такого стихотворного «эллипсиса» Ю.М. Лотман ввёл понятие «*минус-приём*»: оно означает достижение художественного эффекта путём «обмана ожидания» читателя (слушателя), «значимое отсутствие» (Лотман). Он может состоять в нарушении инерции восприятия художественного текста по отношению к существующей традиции (например, свободный стих на фоне господства силлабо-тоники) или же внутри данного конкретного произведения (неожиданный «слово» установившегося ритма, рифмы, строфической структуры и пр.). Аналогичные явления в музыке представляют собой нарушения квадратности, полиметрия и полиритмия, гармонические эллипсисы.

«постепенные модуляции» от двухсложных к трехсложным размерам и в целом — от классических метров к свободному стиху¹⁷³.

Ниже приведен весь спектр метроритмических структур стихотворения «Поэт»:

Метрическая структура строки	Кол-во строк в стихотворении (всего 24)	Цитата-пример (в скобках – схема двух- и трехсложных стоп)
Дактиль	1	<i>/ _ _ / _ _ / _ _ / _ _</i> Бедная девочка в розовом капоре...
Анапест	3	<i>_ _ / _ _ / _ _ / _ _</i> Так зачем же она не приходит?
Амфибрахий	2	<i>_ / _ _ / _ _ /</i> Она не придёт никогда:
Дольник 3-иктный на трехсложной основе	9	<i>_ / _ _ / _ _ / _ _ (3 3 2)</i> Сидят у окошка с папой.
Дольник 4-иктный на трехсложной основе		<i>/ _ _ / _ _ / _ _ / _ _ (2 3 3 3)</i> Видишь, море за окнами пенится?
Дольник на двухсложной основе (двусложный альтернирующий ритм)		<i>/ _ _ / _ _ _ / _ _ / _ _ (2 3 2 2)</i> Дождик, дождик! Скорей закапай! <i>_ / _ / _ _ / _ _ / (2 2 3)</i> А эта дама – добрая? – Да.
Тактовик вольный	4	<i>/ / _ _ / _ _ /</i> – Есть. Только ему нипочём: <i>_ (/) / _ _ / _ _</i> Ему хочется за море,
Свободный рифмованный стих	5	<i>_ _ / / _</i> – А где мама? <i>_ _ _ /</i> – Умерла. <i>/ / _ / _</i> – Что это значит? ----- <i>_ _ _ / / / _</i> – Так у него нет мамы? ----- <i>_ / _ / _ _ _ / _</i> Она не ездит на пароходе ----- <i>/ _ _ _ / / _ / _</i> Кончился разговор папы с дочкой.

¹⁷³ Тактовик «представляет собой важнейшую переходную ступень в системе русского стиха — между теми видами стиха, в которых наличествует метр, выделяются икты, ощущается объем междуиктовых интервалов, и теми видами стиха, в которых метра нет, икты и междуиктовые интервалы не ощущаются и стих воспринимается как чистая тоника. В силлабо-тонике объем междуиктовых интервалов имеет только один вариант, 1 или 2 слога; в дольниках — два варианта, 1—2 слога; в тактовике — три варианта, 0—1—2 или 1—2—3 слога; и, наконец, там, где число вариантов превышает три, слух перестает их различать, и мы ощущаем просто какой-то "многосложный" интервал, не улавливая, 4-сложный он или 6-сложный. Тактовик — это стих, который работает на пределе нашего ритмического ощущения, у самого его порога» (М. Гаспаров, 1974. С. 308, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Из таблицы видно, что преобладают строки с выраженной метрической основой, причем трехсложной – «напевной», обладающей, как отмечают стиховеды, самой высокой степенью монотонии (из «говорных» размеров – тактовик и свободный рифмованный стих занимают 9 строк из 24-х). Благодаря мощной ритмической инерционности трехсложников и дольника ярко-контрастно воспринимаются скопления двухсложников и акцентов в «говорных» строках¹⁷⁴.

Блок строит данное стихотворение именно на создании–ломке различных ритмических инерций, максимально используя их интонационно-выразительные возможности. Рассмотрим, каким комплексом выразительных средств создаётся звуко-интонационный облик, эмоциональный характер «героев» стихотворения, а также – какую роль играют интонационные процессы в композиции.

Основное интонационное противопоставление сосредоточено в «прямой речи» Девочки и Папы (он же Поэт). *Дочке* свойственны короткие, «подпрыгивающие» ритмоинтонации (с ритмическими структурами 2/1, 2/2, 3/2), характер ее реплик подчеркнута «говорной», в дольниковых строках выявляется двусложный альтернирующий ритм, чтобы скрыть напевность трехсложной основы. Речь Девочки характеризуют краткие восклицательные фразы, однотипная звонкая лексика (*дождик, зонтик, палка*) с выделением звенящих «столкновений» двух согласных внутри слов и на их стыках:

Дождик, дождик! Скорей закапай! / У меня есть зонтик на палке!

Приведенное двустишие является своего рода экспозицией образа Девочки и ее интонационной «темой», которая характеризует её реплики и в дальнейшем. Важно, что интонационный портрет Девочки воспринимается особенно ярко в контексте обрамляющих его строк.

Во-первых, ее «говорная» тема даёт резкий слом заданного во вступлении-зачине (как бы от имени рассказчика) абсолютно стабильного ритма на основе амфибрахия (3-иктный дольник с урегулированными стяжениями, то есть логаяд). Сравним:

<p>— / — — / — — / — — <i>Сидят у окошка с папой.</i></p> <p>— — / — — — / — — / — — <i>Над берегом вьются галки.</i></p>	<p>число слогов в стопах</p> <p>3 3 2</p> <p>3 3 2</p>	<p>кол-во акцентов в строке</p> <p>3</p> <p>3</p>
---	---	---

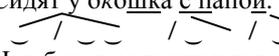
¹⁷⁴ Плавность и незаметность, естественность переходов между трех- и двухсложниками обеспечивается и за счет внедрения спондеев и пиррихий (в трехсложниках – трибрахийев), например:

(/) — / — (/) / — — / — — — — / — —
 - Там весна! А ты – зимняя пленница... Она не ездит на парохде

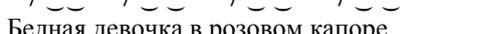
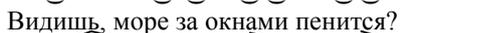
Так Блок достигает в целом эффекта абсолютно свободной речи.

 —Дождик, дождик! Скорей закапай!	2 3 2 2	4
 У меня есть зонтик на палке! ¹⁷⁵	2 2 3 2	3

В то же время в самом характере лексики вступления (бытовизм *сидят у окошка*), её ритмико-интонационном строении и фоническом составе уже явно «звучит» тема Девочки (*сидят* (2/2), *с папой* (2/1), *вьются галки* (2/1 2/1)). Таким образом, вступление не только оттеняет прямую речь Девочки, но и родственно ей:


Сидят у окошка с папой.

Над берегом вьются галки.

Во-вторых, контрастом по отношению к теме Девочки выступает далее тема *Папы* (строфа II). Она противопоставлена во всём, и прежде всего – ритмоинтонационно: снова в дольнике выступает на первый план блоковская напевная «романтическая» трёхдольность, причем в двух строках – в чистом виде классических размеров (дактиль (2-я строка), анапест (4-я строка)). Ритмоинтонации Папы-Поэта подчеркнута мягкие, мечтательные, ниспадающие, даже вальсовые (дактилические, как и вся рифма этой строфы!):

 —Там весна! А ты – зимняя пленница,  Бедная девочка в розовом капоре...  Видишь, море за окнами пенится?  Полетим с тобой, девочка, за море	Ритмические структуры (РС)
	3/3 2/2 3/1 3/1
	3/1 3/1 3/1 3/1
	2/1 2/1 4/2 3/1
	5/3 3/1 3/1

В сложном метроритмическом контексте всего стихотворения столь протяжённое совпадение словоразделов (РС) с дактилической стопой 3/1 (или ее стяжённым дольниковым вариантом 2/1 – *видишь, море*) заставляет думать о некоторой ироничности, пародийном оттенке в изображении протяжной, «музыкальной» речи романтического Поэта (*за море...*). Большинство слов здесь – трёхсложны, с открытыми окончаниями, что создаёт особенную плавность их «перетекания» (в противоположность речи Девочки). Повторяемость РС усилена и нанизыванием их на сквозные гласные (ударные и эхом отдающиеся за ними безударные), среди которых преобладают смягченные *e* и *и*, а также комплексом аллитераций:

¹⁷⁵ В контексте заданного первой строкой «девочкиного двустипшия» двусложного альтернирующего ритма начало его второй строки по инерции воспринимается скорее как пиррихий двусложной (хореической) стопы («У меня есть зонтик на палке!»).

зИмняя плЕнница, бЕдная дЕвочка,

в рОзовом кАпоре – мОре за Окнами – зА море

Важно, что, при всём контрасте, речь Папы пронизывают те же аллитерации, что и речь Дочки – ведь Папа говорит о ней (*заКАПай, Зонтик* → *в розовом КАПоре; заКАПай, на ПалКе* → *Пленница, ПоЛетим*); так же сквозной линией проходят сдвоенные согласные внутри слов (только уже с преобладанием сонорных, придающих звучанию певучесть: *мн-нн-дн*, подчеркнуты в схеме выше). Такое глубинное звуковое родство (объединяющий фонический ритм) внешне противоположных интонаций обеспечивает их высший синтез как разных проявлений единого – лирического голоса автора, и сообщает интонационному процессу музыкальность.

Ассонансы и аллитерации напрямую участвуют в построении смысловых связей текста. «СидЯт у окошка с пАпой» («гАлки», «закАпай», «на пАлке», «в розовом кАпоре»), а «за окнами», «зА морем» – «тАм веснА», там «живёт ПрекрАсная Дама»: то есть мир, который начинается «за окнами» и простирается «по ту сторону моря», мир мечты, куда стремится душа поэта – окрашен поющим ассонансом «а». В мире же «здешнем» – обыденные, тусклые краски (*зИмняя плЕнница, бЕдная дЕвочка...*).

Смысловая (и звуковая!) «модуляция» от здешнего бытового мира к миру «зА морем», где «живёт Прекрасная Дама» осуществляется через образ «розового капора», который вначале является вполне реальной и даже мещанской деталью одежды девочки (в одном ряду: зонтик на палке, розовый капор), а при своём повторении в неожиданном контексте наделяется символическим смыслом: о чём «вечно плачет» «глупый поэт»? – «о розовом капоре». Так образ Девочки становится символом – пленённой душой и надеждой Поэта, оплакивающего недостижимость чаемой Встречи-Воссоединения с Вечной Женственностью («мама» Девочки – «умерла») ¹⁷⁶. Сквозной ассонанс «а» вместе с сопутствующими аллитерациями, пронизывая и соединяя ключевые точки стихотворения, вспыхивает и разбивается в последнем слове этой цепочки в кульминации-развязке: «Она не придёт никогда» ¹⁷⁷. Правда, поэт тут же грустно-иронически добавляет «Она не ездит на пароходе», сменяя стремительный амфибрахий

¹⁷⁶ Здесь открывается мистически-тайный подтекст стихотворения, связывающий его, словно подземная река, со всем творчеством Блока периода «служения Прекрасной Даме», уводящий к философской доктрине В. Соловьева о Вечной Женственности, в свою очередь опирающейся на идеи Платона (о том, что существует Идеальная Мировая душа, с которой стремится воссоединиться несовершенная душа человека). Подробнее об истоках философско-эстетических основ творчества Блока см.: В.А. Сарычев, 2004. С. 10-20.

¹⁷⁷ Интересно и, пожалуй, показательное, что строка практически полностью совпадает по ритмоинтонационной структуре и очень сходна по звуковому составу с последней строкой стихотворения «Девушка пела в церковном хоре», так же перечеркивающей все надежды: «О том, что никто не придёт назад». *Она не придёт никогда (2/2 3/3 3/3 2/2)*. *О том, что никто не придёт назад (2/2 3/3 3/3 2/2)*.

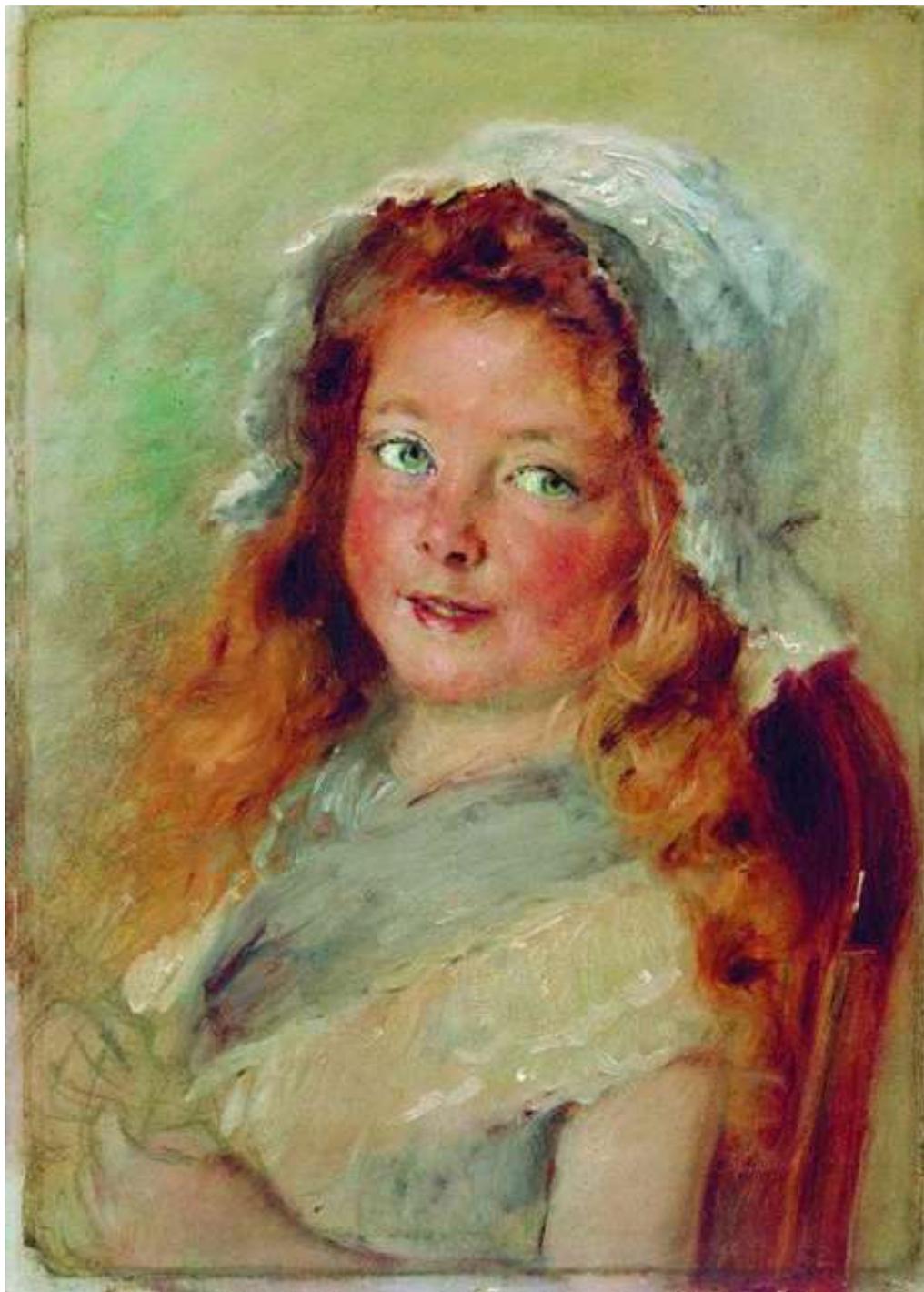
разговорной интонацией свободного стиха, возвращая нас через будничное «не ездит на пароходе» в ситуацию начала стихотворения. Заключение-реприза своей подчеркнута прозаической интонацией (словно и не было никаких стихов!) и бытовыми речевыми оборотами ставит окончательную точку, образуя при этом и звуковую арку к началу – снова цепочка слов со сдвоенными согласными внутри (*Подошла ночка, / Кончился разговор папы с дочкой*), и ритмоинтонационные реминисценции – двусложные РС 2/1 (*ночка, папы с дочкой*)).

В развивающей части – диалоге (строфы III-IV, см. разметку композиционных разделов в приведенном на стр. 280 тексте стихотворения) происходит своего рода разработка двух контрастных интонационных тем героев: реплики Девочки сохраняют свой краткий и отрывистый характер, их прозоподобная интонация заостряется (за счет внедрения тактовика и свободного стиха, а также синтаксической «ломки» строки), реплики же Папы (Поэта), когда они более-менее протяжённы, стремятся к напевности (*О розовом капоре, Ему хочется за море, / Где живет Прекрасная Дама*). Однако кульминацией становится вопросительная фраза Девочки, единственная на протяжении всего стихотворения выдержанная в несвойственной ей напевной интонационной манере (*Так зачем же она не приходит?* – чистый анапест). Здесь на уровне преобразования сквозной интонации Девочки осуществляется символический смысл: ведь этот вопрос – на самом деле крик души самого поэта. Такое явление, не раз встречающееся в стихах Блока, хочется назвать интонационно-смысловым симфонизмом.

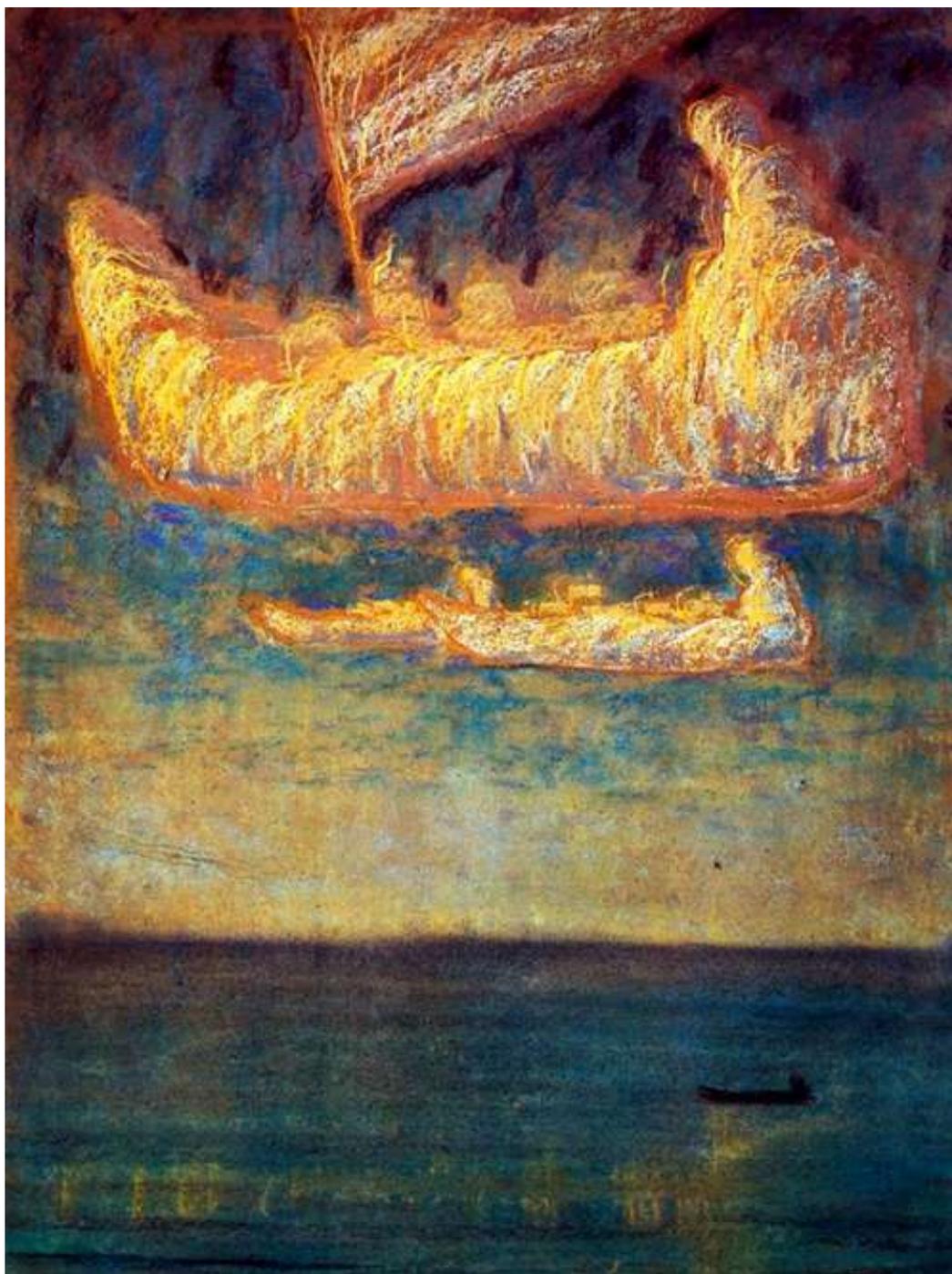
В целом в «разработке» господствует говорной, quasi-прозаический тип интонации (и в этом она представляет собой контраст «экспозиции» и кульминации), который создается всем комплексом формальных средств. Так, преобладание тактовика и свободного стиха разрушает какую бы то ни было метрическую инерцию, образуются три акцента подряд или, наоборот, четыре безударных слога (что выделено жирным шрифтом в приведенном в начале тексте стихотворения).

Огромную роль в интонационной драматургии стихотворения играет синтаксис: «песенный» (изосинтаксический) тип фраз в начале и конце стихотворения, а также в репликах Поэта, сопоставляется с мощным синтаксическим «синкопированием» в срединном диалоге, сосредоточенном внутри строки и буквально «разрывающим» её на части (даже внешне): это отражается на записи, приближающейся к «лесенке» Маяковского.

Так называемый тонический ритм (количество акцентов в строке) также оказывается непостоянной величиной: изначально задано по 3 акцента в строке, далее свободно чередуется 3 – 4, в развивающем разделе количество иктов начинает очень сильно различаться (III строфа 4-5-5-3; IV строфа 1-2-3-4-2-3), затем снова (в строфе о Прекрасной даме) устанавливается по 3, а в заключительном двустишии, явно противопоставленном предыдущей строфе своей «прозаической» интонацией, 2-4.



К.Е. Маковский «Девочка в капоре»



М. Чюрлёнис «Лодка»

Изменения затрагивают и строение строф (преобладают четверостишия (I, II, III, V строфы), но наиболее в наиболее напряжённый смысловый момент строфа разрастается до шестистишия (IV строфа), а последняя строфа-заключение представляет собой двустишие.

Единственный стабильно сохраняющийся стиховой элемент – это рифма (при активизации прозаической интонации и фразового синтаксиса в диалоге середины рифма удерживает слушательское ощущение текста как стихотворного). Однако на протяжении стиха меняются и виды рифм (женские, мужские, дактилические в различных комбинациях, см. схему в начале), и способы рифмовки (перекрестная, парная).

Скрепляющую роль в стихотворении играют и словесные «подхваты» – повторение слов «на стыках» реплик героев и помещение их в таком случае в иной интонационный контекст, например:

Полетим с тобой, девочка, за море – А за морем есть мама?

Что это значит? – Это значит: вон идёт глупый поэт:

Он вечно о чём-то плачет. – О чём?

Где живёт Прекрасная Дама. – А эта Дама – добрая?

...она не приходит? – Она не придёт...

Итак, «расшатывание» всех возможных стихотворных канонов (на фоне их же утверждения) придаёт им в контексте данного стихотворения особую выразительную значимость (все нарушения выполняют роль активно работающих «минус-приёмов»). Так что можно сказать, что в конечном итоге такие произведения Блока еще более «стихотворны», чем традиционные, и еще более музыкальны (если понимать музыкальность как особую организованность и значимость ритмических, звуковых, синтаксических процессов, в целом создающих поэтическую интонацию, для воплощения художественного смысла и композиции).

Вокальный цикл «Балаганчик» М. Минкова.

Поэтические и музыкальные мотивы цикла. «Поэт»

Пьеса «Поэт» является центральной частью 5-частного вокального цикла Марка Минкова «Балаганчик», составленного по принципу контраста: «театрализованные» номера-сцены (№1 – «Балаганчик», №3 – «Поэт») чередуются с «лирическими интермеццо» (№2 – «Под масками», №4 – «Вербочки»), финалом же композитор избрал стихотворение «Балаган». Таким образом, цикл обрамлён «Балаганчиком» и «Балаганом»; арка между крайними частями проведена и в музыке (что будет показано ниже).

Однако, акцентируя лирическую, монологическую смысловую доминанту блоковских «театрализованных» стихов, М. Минков поручает их *одному* голосу (тенору) с фортепиано (таким образом, подчеркивается условность наличия «действующих лиц»). При внешнем

контрасте, цикл Минкова монологичен: «диалоги» в нем, как и у Блока, суть внутренние диалоги автора, лишь поданные в характерно-символистской манере «масок» – детей и паяца, или взрослого и ребёнка, или маски и художника... Все выбранные композитором для цикла стихи объединяет тема Творчества и артистической личности художника-творца («Балаганчик», «Под масками», «Поэт»), поданная в иносказательном ключе, в различных ракурсах. Даже акварельные «Вербочки» в общем смысловом контексте цикла приобретают значение таинственного «заклипания весны», творческого переживания человеком природы.

Финал же, где впервые напрямую звучит голос поэта («мой полинялый балаган», «рай моих заморских песен») – у Минкова самый «нетеатральный» (в нем нет ничего условного, «балаганного») трагедийный монолог – состояние души поэта. Это и открытое выражение трагизма («срывание масок» и обнажение «бледного лица» актера), и его безысходность, и приятие («Но надо плакать, петь, идти»). Характерно, что эпитафия к стихотворению: «Ну, старая кляча, пойдем ломать своего Шекспира!» у Минкова произносится говором в самом конце¹⁷⁸.

Таким образом, уже в контексте составленного композитором цикла смысл стихотворения приобретает определённую трактовку за счет акцентирования сквозных для цикла поэтических мотивов, их же подчеркивает и музыкальное решение пьесы.

Сквозные поэтические мотивы цикла М.Минкова				
I. «Балаганчик»	II. «Под масками»	III. «Поэт»	IV. «Вербочки»	V. «Балаган»
Мальчик, Девочка, Паяц (актеры)	[Поэт] (не назван, но всё происходит в его сознании) «мальчик на одном крыле» (амурчик на старинной дверце) Ночь	Поэт Девочка Дождик Весна Ночка	[Девочка] (не названа, но от её имени монолог) Мальчики, Девочки Дождик Весна	[Поэт] (не назван, но монолог от его имени) Арлекин, Коломбина. (актеры)

Так, одна из основополагающих смысловых линий цикла – диалектическое сопоставление внешнего и внутреннего, игрового и настоящего. В этом смысле две крайние точки цикла противоположны: в начале – полностью «театрализованная» пьеса («в лицах»), «театр представления» – и полностью монологический финал, «театр переживания». Перед слушателем ставится вопрос, что есть творчество: «Балаганчик» ли это «для веселых и славных детей» – то есть игра, условность (что-то кукольное, ненастоящее) – или «полинялый балаган» с бледными актёрскими лицами без грима, тяжёлый и самоотверженный труд – то есть жизнь и судьба художника? А может быть, детское, фантазийное, причудливое – это и есть подлинное,

¹⁷⁸ По финальной мысли это стихотворение близко блоковским же строкам: «Всё будет так. Исхода нет», «И повторится всё, как встарь». Может быть, поэтому «Балаган» так часто становится финалом музыкально-поэтических циклов.

искреннее, то, что всегда живет в душе Поэта? И ради того, чтобы открыть людям «торные пути» в «рай заморских песен» – и «надо плакать, петь, идти»... Возможно, эту мысль композитор воплощает в коде начальной пьесы «Балаганчик», соединяя две контрастные музыкальные темы – «невесомую» мелодию ранее прозвучавшего «игрушечного» вальса, словно из заводной музыкальной шкатулки, и основную тему финала цикла – «Балагана» (скорбная, напоминающая баховскую «тему креста») (Пример 56).

Пример 56.

The image displays three musical excerpts. The first, titled "Балаганчик", тема вальса, is in 6/8 time, marked "Tempo di Valse" and "pp". It features a light, bouncy melody in the right hand and a simple accompaniment in the left. The second, titled "Балаган", начало, is in 3/4 time, marked "Adagio". It shows a slow, descending melodic line. The third, titled "Балаганчик", кода, is in 6/8 time, marked "rit. poco a poco" and "pp". It features a more complex, rhythmic melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left, with a dashed line indicating a connection to the first excerpt.

Между этими двумя музыкальными «полюсами» так или иначе распределяется тематизм цикла, в котором можно выделить, с одной стороны, преобладающую образно-музыкальную линию, связанную с *ритмически-«игровым»* или ударно-шумовым началом быстрая, звонкая, чаще всего остинатная музыка, включающая квартово-трезвучные или поступенные интонации, репетиции, пунктирный ритм (маршевые эпизоды «шествия» в №1, в №2 – фантастический ход ночного времени («ночь сходила на чертоги», «И позвякивали миги, И звенела влага в сердце»), в №3 – капающий дождик, и т.п.). С другой стороны – *лирическая*, романтическая образная линия, музыка распевного характера, часто с опорой на секстовые и секундовые интонации (в №1 – «вздыхающих рыцарей свита», в №2 – начало и реприза («А под маской было звездно», «А в шкапу дремали книги...»), в №3 – «вот идет глупый поэт...») и др.); с этой сферой соприкасается и стонуще-ламентозный характер мелодики «Балагана». «Вербочки» же представляют собой тонкий сплав игрового и лирического начал – моноритмическая и

мелодически-остинатная (в том числе с репетициями) мелодия опирается в то же время на секундовые интонации и включает внутрислоговые распевы. В конечном итоге, музыка раскрывает диалектическое единство этих противоположных интонационных сфер.

Очерченная музыкальная диалектика цикла как нельзя лучше отвечает музыкальности блоковского ощущения поэтического ритма. Роль ритма, структурирующего время, *остинатность*, скрытая во всех представленных в цикле блоковских стихах, музыкой раскрывается как их основа, тогда как на нее накладывается причудливая и сложная «вязь» другого ритмического уровня – ритма как носителя интонации.

* * *

Контрастность, характеристичность поэтической интонации, отмеченная нами в анализе стихотворения, выведена на первый план и в музыке *«Поэма»*: музыкальная композиция выстроена на противопоставлении контрастных эпизодов-реплик Дочки и Папы (схема формы приведена на с. 302).

Начало пьесы («введение» рассказчика и тема Девочки, то есть первая строфа) выдержано целиком в «игровой» музыкальной манере: в мелодии – исключительно фанфарно-трезвучные интонации с репетициями (ни одного поступенного хода) в маршево-барабанном ритме, в аккомпанементе – простейшая фактура, в гармонии – господство тоники (G-dur). По структуре первая строфа представляет собой квадратный 16-тактовый период. Подчёркнутая устойчивость и метричность здесь приобретает даже оттенок механистичности (резко выделяясь этим в контексте предыдущих частей и последующей музыки). Таким образом, композитор воплощает и усиливает заложенный в тексте характер интонации, иронично показывая в музыке «здешний» мир глазами Девочки (Пример 57).

Пример 57.

Allegro (с улыбкой) *p staccato*

p staccato Си - дит у о - ко - шка с па-пой. Над бе - ре-гом вьют-ся

гал-ки, Доже-дик, дож-дик! Ско - рей за - ка-пай! У ме - ни есть зон-тик на пал-ке!

Отрывистые, быстрые и краткие, словно подпрыгивающие фразы Девочки сопоставляются далее с певучей речью Папы (Поэта): вторая строфа – экспозиция его образа. Подхватывая репетиционный мотив Дочки (*Там весна*), интонации Папы сразу же внедряют иную – лирическую музыкальную сферу: вводятся секундовые и плавные поступенные мелодические ходы, квадратность улечивается, ритм раскрепощается и становится разнообразным (появляется силлабический распев (*пленница*), а затем и внутрислоговой (*море, полети-им*), ритмическая единица укрупняется вдвое (у Девочки – всегда восьмые и четверти, у Поэта – четверти и половинные), что вместе с распевами создаёт эффект замедленной речи, всё большего задумчивого «растягивания» слов. Естественно, полёт мысли Поэта «за море» сопровождается активным гармоническим движением (h-moll в окружении функционально далёких красочных сочетаний¹⁷⁹) (Пример 58):

Пример 58.

Poco meno mosso. Doloroso
P

Там вес - на! А ты зим - ня - я плен - ни - ца.

Музыкальные характеристики героев диалога поданы максимально контрастно и выпукло (как это сделано и в стихотворении Блока). Далее форма развивается как чередование незамкнутых эпизодов — реплик Девочки и Поэта, причем речь каждого героя сохраняет присущую ей сферу интонационности, отсюда музыкальный контраст разделов. Поэта мысли и мечты уносят в далёкие тональности («за море» – модуляция в cis-moll, тональность тритонового соотношения к главной), темп замедляется (*ritenuto, Adagio, rubato*), иногда движение и совсем останавливается (когда Поэт глубоко задумывается: *Есть. Только ему нипочем. Ему хочется за море..., Она не придёт никогда*). Девочка же как бы всё время возвращает его «с небес на землю» – её эпизоды всегда *a tempo (Allegro)*, в них господствует терцовая остинатная пульсация, трезвучные отрывистые интонации, возвращается и G-dur (в начале «второй волны» развивающего раздела – см. схему формы с. 302, т. 96).

¹⁷⁹ Вряд ли случайно, что тональность h-moll как характеристика Поэта в этой пьесе совпадает с основной тональностью финала цикла – «Балагана».

Но, как и в стихотворении Блока, в пьесе Минкова за контрастностью первого плана обнаруживается высокая степень единства, выраженная как на метроритмическом и интонационном, так и на музыкально-драматургическом уровнях (тонально-гармонические связи, повторяющиеся фактурные и тематические элементы отмечены в схеме формы).

Как было отмечено в анализе стихотворения, все контрасты ощущаются таковыми благодаря созданию и нарушению инерции (некоего заданного ритма). Таким внутренним метрическим инвариантом в стихе является дольник, балансирующий между классической стопностью и тоническими словесными акцентами. В музыкальном его воплощении композитор избирает единый размер $2/4$, который, однако, трактуется при этом очень гибко и чутко реагирует на изменения поэтической интонации. Он может ритмически заполняться по «стопному» силлабо-тоническому принципу (так называемому метрическому) такт=стопа:

Э - то зна-чит: вон и - дёт глу-пый по - эт, О - на не при - дёт ни-ко - гда.

может, как в начале, подчинить всё ритмическое разнообразие жёсткому (словно барабанному) встречному ритму:

Си - дят у о - ко-шка с па-пой. Над бе - ре-гом вьют-ся гал-ки.
Кон-чил-ся раз-го-вор па - пы с доч-кой.

может, напротив, нивелировать своё присутствие за счет включения силлабического и внутрислогового распева:

По - ле - тим с то-бой, де - воч - ка, за мо - ре.

а может, наконец, служить опорой для словесных и фразовых акцентов в более речитативно-говорных строках тактовика и свободного стиха:

Так у не - го нет ма-мы?

Скрепляющую роль в метроритмическом плане выполняет также пульсация четвертями. Изначально это терцовое остинато, в котором угадывается и капающий дождик, и какой-то простой детский марш-песенка; далее эта остинатность уходит из мелодии, а в фактуре превращается в покачивания или растворяется в мелодических линиях, но само регулярное

движение четвертями у фортепиано сохраняет внутреннюю пульсацию, и периодически она снова выходит на первый план. Можно сказать, что сквозное «тиканье» задаёт единый ход времени, на фоне которого интонации героев ощущаются как контрастные, но соизмеримые¹⁸⁰. В приведенных двух фрагментах в фортепианной партии хорошо слышна связующая роль сквозного ритмического мотива и трансформация его характера: из бодрого терцового остинато в «музыке Девочки» (Пример 59 а) он превращается в «музыке Поэта» сначала в жалобные секундовые вздохи альты, а затем подхватывается порывистыми взлётами-подголосками верхнего голоса (Пример 59 б).

Пример 59.

а) *mf* *mp*
А за мо-рем есть ма-ма? Нет.

б)
Э - то зна-чит: вон и - дёт глу-пый по - эт, он
всч - но о чём - то пла - чет.

The image shows a musical score for Example 59, divided into two parts, a) and б). Part a) features a vocal line with lyrics "А за мо-рем есть ма-ма? Нет." and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a dynamic marking of *mf* and *mp*. Part б) features a vocal line with lyrics "Э - то зна-чит: вон и - дёт глу-пый по - эт, он" and "всч - но о чём - то пла - чет." and a piano accompaniment. The piano part features a more complex accompaniment with a dynamic marking of *mp* and includes a triplet in the vocal line.

¹⁸⁰ Вспомним, что единство временного континуума – важнейшее и смыслопорождающее качество стихотворной речи, всегда присущее ей как речи *ритмической* и *музыкальной*. Оно возникает благодаря метру высшего порядка – нанизыванию стиховых строк, разделённых асинтаксической паузой и тем самым порождающих особую интонацию перечисления («стиховую монотонию»). В данном стихотворении именно на этом фоне действуют в более локальных масштабах различные ритмические, музыкально-смысловые связи.

За внешним контрастом вокальной интонации героев также скрывается единство, поскольку мелодика и Девочки и Поэта по-разному развивает общую интонационную основу, заданную в начальной теме пьесы (комментарии предлагаемой схемы даны ниже).

Схема сквозного интонационного развития	
	
<p>Девочка</p> <p><i>терция и движение по звукам трезвучия с репетициями</i></p>	<p>Поэт</p> <p><i>репетиции и движение по звукам квартсекстаккорда (минорного)</i></p>
	
<p>Девочка (на интонации Поэта):</p> 	

Такое музыкальное решение представляется очень органичным для драматургии стихотворения (в том числе интонационной), поскольку в начальном двустихии-«зачине» от имени рассказчика не только речь идет сразу о двух героях («Сидят у окошка с папой»), но и интонационно экспонируется как потенциал трехдольной певучести и размеренности, характеризующей в дальнейшем речь Поэта, так и фонетическая звонкость и повторяющаяся двусложность будущих реплик речи Девочки.

Замечательно чутко воплощается в музыке и момент смысловой кульминации, отмеченный нами в анализе поэтического текста: когда Девочка задаёт главный вопрос, единственный раз в певучей интонационной манере Поэта (*Так зачем же она не приходит?*), — и музыкально её реплика опирается на мелодическое движение по звукам квартсекстаккорда — лейтинтонацию Поэта, причём в триольной выровненной ритмике, свойственной самым его мечтательным репликам.

Очень важен с точки зрения смысловой завершённости пьесы музыкальный ответ Поэта. Состоящий из двух строк, одна из которых — в ритме чистого анапеста и интонационно связана с самыми напевными его фразами (*Она не придёт никогда*), а другая — в говорной интонации свободного стиха с горько-ироничным оттенком (*Она не ездит на пароходе*) — он и музыкально прочитывается контрастно: первая строка — задумчиво-романтическая распевная музыкальная фраза (ранее уже прозвучавшая на словах *Только ему нипочём*), а вторая — неожиданно быстрая и интонационно причудливо изломанная, напоминающая о теме начала цикла («Балаганчика»). Если учесть открыто пародийный характер ранее прозвучавшей темы Прекрасной Дамы (а это явно кукольная или нарисованная «Дама», как её представляет себе Девочка (Пример 60 а), то становится понятно, что «из-за моря» ждать некого: последняя фраза Поэта показывает связь Дамы с картонно-балаганным миром «Дам, Королей и Чертей» (начало I части цикла: Пример 60 в):

Пример 60.

а) тема Прекрасной Дамы

б) *О-на не ез-дит на па-ро - хо - де.*

в) *Вот от - крыт ба - ла - ган-чик*

Вообще, сам композиторский подход к вокализации поэтического текста в этой пьесе (и во всём цикле) заслуживает особого внимания. Композитор «не поддаётся» иллюзии прозаичности интонаций в блоковском стихотворении. Вспомним, что даже говорная интонация в стихе лишена своей коммуникативной и собственно речевой (в смысле *разговорной*) направленности. Она становится одним из музыкальных элементов поэтической речи. И чем выше значение звуко-ритмических, «музыкально»-интонационных связей в тексте,

тем менее он «устойчив» к прочтению его как прозаического. Как было показано, все «прозаические черты» в этом стихотворении являются частью поэтического ритма, их функция осуществляется только в контексте стихотворной организации текста («минус-приёмы»). Соответственно, они вряд ли могут быть «прочитаны» музыкой как проза без ущерба для музыкальности поэтического текста, а значит, для его смысла.

В этом отношении слышание композитором поэтической интонации удивительно гармонично. С одной стороны, вся музыкальная ткань вокальной партии обладает высокими имманентно-музыкальными мелодическими качествами, причём характер этой мелодики извлечен, как мы видели, из поэтической интонационности стихотворения (то есть в музыке рождается именно *мелодический* её «эквивалент», а не «речевой», мелодия становится выразителем эмоционального содержания поэтической интонации). С другой стороны, тонкие вкрапления в мелодику так называемых речевых интонаций и ритмики не дают «потеряться» в мелодизме всему богатству блоковского интонационного спектра, сохраняет иллюзию *речи* героев. Этому служит, в частности, широкое применение такого приёма, как репетиция, он позволяет «экономить» мелодические интонации, придаёт им бóльшую выразительную ценность. Так, и с точки зрения мелодического воплощения стихотворения музыка пьесы обладает высокой степенью обобщения.

Итак, с одной стороны, на уровне интонаций реплик «героев» музыка пьесы всецело подчинена тексту, она его «озвучивает», усиливая его театрализованную диалогичность, его контрасты, выводя его интонационность на новый, музыкальный уровень. С другой – музыка выступает как обобщение: она «цементирует» всё, несмотря на контрасты и «лоскутность» поэтической ткани – и сквозным остинатным ритмом, и единством мелодико-интонационной основы, и, главное, точно схваченным общим настроением, *эмоциональным состоянием стихотворения* – вроде бы и детским («простые» слова, детские речи), и, в то же время, насквозь аллегорическим, странным, скрывающим за этой недосказанностью «не игрушечную» душевную трагедию. В результате складывается смешанное чувство легкой иронии и скрываемой подлинной тоски. Очень красивая и страстная музыка временами «наплывает» (в лирические моменты речи Поэта) и тут же снова «прячется» в «игрушечных» интонациях.

Как и в стихотворении, где контрастность, поданная даже в несколько эпатажном ключе, на всех выразительных уровнях – в конечном итоге лишь «маска» для воплощения сложного душевного состояния лирического «я» поэта, – так и в музыкальном его воплощении М. Минковым тонко осуществляется тот же процесс внутренней целостности стихотворения, его музыкальности, – по Лосеву, «слитости внеположных частей».

Схема музыкальной композиции пьесы «Поэт» (сквозная форма)

Разделы	A	B	C	D	E	F	G	H	I
№№ тактов	1-22	23-57	58-79	80-95	96-110	111-126	127-146	147-157	158-187
Ведущий персонаж (его музыкально-образная сфера)	Рассказчик, Девочка	Папа (Поэт)	Девочка	Поэт	Девочка	Поэт	Девочка + «Прекрасная Дама» (новая тема в ф.-п.п.)	Поэт	Рассказчик, [темагизм Девочка], отголосок темы «Прекрасной Дамы» в ф.-п. п.
Тональный план	G-dur	b-moll → cis-moll	$\frac{cis}{g} \rightarrow b \rightarrow h$	G-dur	G-dur	as →	H-dur	f \sharp s, f1 →	G-dur [C, cis]
Музыкальные арки	<p>Восх. поступ. мелодич. ход на фоне целотон. аккорда (т. 27-29 «А ты – зимняя пленница»)</p> <p>Целотон. аккорд (т. 76-79)</p> <p>Восх. поступ. мелодич. ход на фоне целотон. аккорда (т. 145-146 «Так зачем же она не приходит?»)</p> <p>Тема Прекрасной дамы (H-dur)</p> <p>Элементы темы Прекрасной дамы (cis-moll)</p> <p>Мелодич. интонация (т. 113 «Только ему нипочем...»)</p> <p>Мелодич. интонация (т. 148 «Она не придет никогда»)</p>								
Крупные функционально различные разделы	I		II		III		IV		
	Экспозиция образов			Развитие (диалог)			Реприза-кода		

Глава IV. Аналитические этюды

1. Кантата «Ночные облака» Г. Свиридова на стихи А. Блока (1979):

слово и музыка

*Сама красота звучания музыки может быть
оценена как эстетическая позиция Свиридова
по отношению к поэзии Блока...*

Ю. Евдокимова

«Музыку я сочиняю “из глубины души”, и содержание избираемых мною текстов должно соответствовать моим чувствам. Смысл текста должен совпадать с тем, что я стремлюсь высказать как композитор. Совершенно естественно поэтому, что ближе всего мне наши национальные поэты – Пушкин, Блок, Есенин и Маяковский» (цит. по: Книга о Свиридове, 1983. С. 253).

Если Блок – самый музыкальный из русских поэтов, то о Свиридове хочется сказать, что он самый поэтичный из русских композиторов – как в конкретном смысле наитеснейшей, органической связи его музыки с поэтическим словом, так и в более широком смысле – причастности его музыки самому Духу поэзии как высокому художественно-философскому способу постижения мира. «Он блестящий поэт, Свиридов. Есть у нас прекрасные композиторы трагики, драматурги, романисты, а поэт, я думаю, он один» (В. Гаврилин) (там же, с. 188).

Что же получается, когда столь музыкальная глубокая поэзия и столь восприимчивая к поэзии, в то же время, глубокая и самобытная музыка обретают друг друга? Предлагаемый аналитический этюд – попытка размышления на эту тему.

К поэзии Блока Свиридов обращался в течение всей своей творческой жизни. Одними из первых его произведений были романсы на стихи Блока (1940-й год, композитору 25 лет): «Бывают тихие минуты»; «Душа! Когда устанешь верить?»; «На улице – дождик».¹⁸¹ В конце 40-х – начале 50-х годов Свиридов создает много музыки для голоса с фортепиано на блоковские переводы А. Исаакяна. В 60-е годы Блок занимает ведущее место в свиридовском творчестве: 1961-63 – «Петербургские песни» (вокальный цикл), 1962-65 – «Грустные песни» (маленькая кантата из трех хоров), 1963 – драматический монолог «Голос из хора» (для голоса с ф-п), 1967 – оратория «Пять песен о России». В следующее десятилетие создается большое

¹⁸¹ Первые два стихотворения взяты из блоковского цикла «Арфы и скрипки» (1908-1916), третье тоже принадлежит к этому времени создания (1915). Свиридов составил из них маленький цикл, объединив содержанием: зимние мечты о весне – весна, любовь и душевные мечтания – осенняя слякоть и тоска «без причины».

количество романсов (среди них: «Флюгер», «За горами, лесами», «Утро в Москве»; «Весна»; «Ветер принес издалёка», «Не мани меня ты, воля», «Невеста», «Царица и царевна» и многие другие), «Хоровод» (для хора без сопровождения), в конце же 70-х – кантата для смешанного хора «Ночные облака» (1979) и «Песни безвременья» (7 хоров без сопровождения, 1980)¹⁸².

Все это время Свиридовская блокмана эволюционировала, отражая духовные и творческие искания композитора и, вместе с тем, настроения эпохи. Так, при первых обращениях к Блоку Свиридов выбирал социально окрашенные, драматические стихи, размышления поэта о судьбах мира и России («Голос из хора»; «Ты и во сне необычайна», «Под насыпью, во рву некошенном», «Русь моя, жизнь моя, вместе ли нам маяться?» – из «Пяти песен о России»), о войне («Петроградское небо мутилось дождем» для хора с фортепиано, 1963 г.), о смерти (три стихотворения, составившие «Грустные песни» – «Похоронят, зароят глубоко», «Вновь богатый зол и рад», «Покойник спать ложится», – близки по характеру блоковским «Пляскам смерти» (второе стихотворение – из этого цикла) и циклу «Страшный мир»): смерть Блоку видится как спасение, избавление от страшного и бессмысленного существования и, одновременно, как обретение смысла бытия, выхода в вечность:

И отдых, милый отдых
Легко прильнул ко мне (...)
Прости, крылатый дух!
Лети, бессмертный дух!

Если в хоровых циклах драматургия более монолитна, подчинена единой идее, то в вокальном цикле «*Петербургские песни*» стихи подобраны по принципу контраста. Четыре стихотворения, взятые из блоковского цикла «Город», создают основное настроение: мрачные, холодные каменные громады города как бы давят собой людские души, истощают силы, топят в омуте нищеты и страданий: «Перстень-страданье», «На чердаке», «В октябре» и «Холодный день» («Мы встретились с тобою в храме»). Отражённая в каждом из них тема любви, так или иначе искалеченной жизнью, по-разному продолжается в интимно-сдержанном, но внутренне очень напряженном романсе «Как прощались, страстно клялись» и в жанровой колоритной сценке «На Пасхе». Светлыми, в пастельных тонах, интермеццо, уводящими в детство, звучат «Вербочки» и «Колыбельная песенка».

В «Петербургских песнях» (как и в целом в 60-е – начало 70-х годов) Блок Свиридова близок Некрасову (кстати, одному из любимых поэтов Блока), Достоевскому, Мусоргскому, в чем-то Есенину; принципы музыкального воплощения текста во многом продолжают традиции Даргомыжского и Мусоргского: Свиридов работает над созвучной блоковскому слову

¹⁸² К сожалению, многие из названных (и неназванных) здесь произведений до сих пор существуют только в виде рукописей, поэтому доступ к ним очень затруднен. В настоящей работе мы вынуждены опираться только на изданные сочинения.

интонацией, которую чаще всего находит через жанр (городской лирической песни, колыбельной, частушки или гармоничного наигрыша). Вследствие этого почти всегда возникает активный встречный музыкальный ритм, «ведущий» повествование. Таким образом, с одной стороны, Свиридов выводит музыку на первый план, но, с другой, она практически «подслушана» у самого Блока: это звуки, которые слышит герой, то есть та же шарманка, или песня девушки в окне («Перстень-страданье»), или гармошечный наигрыш и колокольный перезвон («На Пасхе»), или завывания ветра («Что на свете выше / Светлых чердаков?»), или легкие октябрьские снежинки («В октябре»)..

В то же время композитору удается органично сочетать встречный музыкальный ритм с ритмом стиховым, учитывается периодичность стиха (строки, цезуры, строфы), а также и его интонационно-смысловая композиция. Так, например, в № 1 («Перстень-страданье») шесть строф блоковского стихотворения группируются композитором по две, образуя трехчастную композицию. Крайние части – это песня, близкая к лирическому городскому романсу начала века и шарманочной заунывной мелодии – музыка, хранящая в своих размеренных басах отзвуки шагов по пустым ночным улицам и ритм траурного марша (ремарка *dolce e tenebroso*). В первой части песня еще словно доносится издалека, отзываясь на состояние глубокой безысходной тоски героя, а в репризе звучит уже реально, из уст девушки. «И молчаливая девушка за узким окном всю ночь ткёт мне мой Перстень-страдание; ее работа рождает во мне тихие песни отчаянья, песни Покорности» (А. Блок, II. С. 369). Композитор, тонко почувствовав эту музыкальную связь внутренних состояний двух душ, объединил их песней.

В двух же средних строфах возникает контраст, напоминающий шубертовское «Пропел петух внезапно...» – резкий переход от внутреннего к внешнему, возглас, разрушающий оцепенение: «Господи Боже! Уж утро клубится». Песня тут же исчезает как дым, и музыка уходит на второй план, мелодика приобретает свободный декламационный характер, подчеркивая выразительность интонаций стиха.

Таким образом, исследователи, обобщающие в начале 70-х проблематику блоковских произведений Свиридова, правы: «Блокиана Свиридова группируется вокруг трех больших ясно различимых, но отнюдь не изолированных друг от друга тем. Одна из них связана с жанрово-бытовыми, социально окрашенными стихами; другая – с философской лирикой, третья – с эпическим началом блоковской поэзии; все три объединяются напоминающим их эпическим содержанием» (Блок и музыка, 1972. С. 179). Первую линию наиболее ярко представляют «Петербургские песни», вторую «Грустные песни», третью – «Песни о России».

Однако появившаяся и впервые прозвучавшая в 1979 г. кантата «Ночные облака» создала эффект полной неожиданности, она не вписывалась ни в одну из этих «линий». У Свиридова вдруг зазвучал «совсем другой» Блок – символистски-утонченный, таинственный,

«неземной» и в то же время глубоко человеческий, мудрый и трагический. Впервые у Свиридова Блок предстает в столь полном, многогранном и одновременно лаконичном облике. «Ночные облака» – это поистине блоковская «симфония», картина мира, отразившая важнейшие вечные вопросы бытия, волнующие и Блока, и Свиридова, и каждого из нас.

* * *

*В ночи, когда уснет тревога,
И город скроется во мгле –
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!*

А. Блок

Образ ночи, «взлелеянный» еще романтиками, на рубеже XIX-XX веков (особенно в творчестве символистов) обретает особую глубину и многозначность. Как писал Блок, «человек, утончаясь, чувствует потребность прикрыть тайну своего существования, слишком ярко и обнажено им ощущаемую; оттого ... он ищет ночи для своих вдохновений, сумрака для своих надежд» (VII. С. 26). У Блока ночь многолика: это таинственная недосказанность, царство звезд и тишины («Полный месяц встал над лугом...»), причудливая изменчивость образов, сны и видения наяву; ночь навеваает думы о былой любви, о «юности порочной, жизни догоревшей»; в противоположность «тихому сумасшествию» дня, ночь – это приоткрывающаяся дверь к постижению истины, тайн бытия; но ночь – это и темнота, тревога, неизвестность будущего («Как растет тревога к ночи! Тихо, холодно, темно»), это «мрак, ледяная пустыня», синонимами такой ночи становятся зима, ветер, вьюга, и аллегорически – старость («...черная ночь / Молодость скроет от глаз»), смерть, могила (цикл «Пляски смерти»). Таким образом, ночь – один из важнейших символов блоковской поэтики.

Эта сложная символика как бы сфокусировалась в названии кантаты¹⁸³ и так или иначе отразилась в ее композиции, в характере каждой части.

Цикл кантаты составлен так, как если бы это был стихотворный цикл Блока, – символистская «книга стихов». В такой «книге стихов» заключена целая философская концепция – видение и понимание поэтом мира, бытия, – но она подается как «собрание пестрых глав», на первый взгляд разрозненных и полных недосказанности, часто аллегорических стихов – намеков, «мазков», по-блоковски – «пестрых лоскутьев». Развивая эту идею, исследователь творчества Свиридова пишет: «Мир, его целостность, его устройство, согласно этой философии, остается загадкой, сфинксом, неизъяснимой тайной. Бытие подобно книге с нерасшифрованными письменами, смысл которых можно постичь лишь особым

¹⁸³ Название всей кантате (соответственно, и ее первой части) придумано композитором. Блоковское стихотворение «Скрипнула дверь. Задрожала рука...» не имеет названия.

духовным зрением, расшифровать и перевести на язык поэтических символов, а не превратить в логическую систему причинно-следственных связей» (А. Белоненко, 1989. С.13).

В этом ракурсе символистской поэтики интересно еще раз обратиться к названию кантаты. Практически все произведения на стихи Блока Свиридов называет «песнями», подчеркивая этим песенную природу блоковского слова («Грустные песни», «Петербургские песни», «Пять песен о России, «Песни безвременья» и т.д.). Однако эту кантату композитор назвал «Ночные облака» (а не, например, «Ночные песни»), и в этом, на наш взгляд, есть особый смысл: «песни» всё-таки предполагают наличие певца (певцов), то есть личностного начала, а здесь как бы звучит само небо, и в изменчивых очертаниях ночных облаков отражаются разные картины земной жизни¹⁸⁴. «Облака» здесь в каком-то смысле можно воспринять как своеобразный жанр (по аналогии с шумановскими «Бабочками», «Взглядами» или Visions («Образами», «Видениями») Мессиаана). Пять хоров – это пять облаков, причудливых и разных по форме и цвету, летящих по ночному небу «через туман озарёнными».

В связи с этим чрезвычайно органичным представляется выбранный Свиридовым жанр – достаточно редкий в хоровой литературе – камерная кантата для хора без сопровождения (только в финале подключаются фортепиано и ударные в качестве особой краски). У Свиридова много хоровых сочинений без сопровождения («Пять хоров на слова русских поэтов», Хоры к трагедии А.К.Толстого «Царь Федор Иоаннович», Концерт памяти А. Юрлова, «Гимны Родине» на слова Сологуба и многие другие), однако из произведений композитора на стихи Блока «Ночные облака» первое крупное а'cappell'ное сочинение (напомним, что до этого в составе всех произведений Свиридова на стихи Блока были либо оркестр, либо фортепиано)¹⁸⁵. Это, на наш взгляд, по отношению к поэзии Блока очень верный и глубокий штрих: чистое звучание хора, глубинно связанное с русской духовной музыкой, необыкновенно возвышает поэтическое слово, придает ему особенную искренность и значительность, делает неразделимыми личное и всеобщее, создает столь близкое Блоку ощущение устремленности от земли (неслучайно почти в каждом из этих пяти стихотворений есть мотив вознесения ввысь, воздушности). Кроме того, хор а'cappella дает возможность максимально использовать ресурсы хоровой фактуры; и здесь с точки зрения прочтения композитором Блока важно то, что Свиридов не разделяет фактуру на ведущие и аккомпанирующие голоса («мелодию» и «аккомпанемент»)¹⁸⁶ – здесь все голоса – мелодии, распеваящие слова, а их сочетания образуют гармонические краски, и таким образом

¹⁸⁴ По удачному определению исследователя творчества А. Блока И. Роднянской, - «поэтика Блока –это поэтика дрожания мира в воздушной струе».

¹⁸⁵ В начале 70-х Свиридов написал «Хоровод» для хора без сопровождения на стихи Блока в духе народной поэзии; он вошел в цикл «Три миниатюры» для хора а'cappella (два других хора этого цикла написаны на народные слова).

¹⁸⁶ Как, например, это сделано в финале «Пушкинского венка» или в хорах к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

каждое блоковское слово как бы «расцветает», наполняется объемом, цветом и светом. Ведь для самого поэта была очень важна краска, рождаемая словом: «Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для ... поэта – только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это – словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический» (V. С. 21).

В композиционном и драматургическом плане кантата представляет собой органичный синтез уже упоминавшихся характерных особенностей символического поэтического цикла и собственно свиридовской циклической композиции. На первый план выведен контраст частей, однако на более глубоком уровне между ними выявляется родство, параллели и «арки» различного рода – текстовые, образные, композиционные, интонационные и ладогармонические.

№ 1. «Ночные облака» – это эпиграф ко всему циклу и в то же время его «доминанта», озаряющая своим причудливым импрессионистическим светом все последующие части, которые как бы превращаются в загадочные ответы на ее загадочные вопросы, в «слезы, и песни, и жалобы»...

№ 2. «У берега зеленого...» – эпически-повествовательная, одновременно глубоко трагическая и просветленно-возвышенная картина похорон ребенка, вызывающая ассоциации с русской духовной музыкой («пели псалом»), с молитвой.

№ 3. «Часовая стрелка близится к полночи...» – снова ночь, но иная, чем в первой части – темная, глухая, лишь при свечах; это погружение во внутренний мир человека, ночная жизнь души, воспоминания об ушедшей юности и любви.

№ 4. «Любовь (отрывок из Гейне)» – эпико-драматическое, «монументальное» по духу полотно, «фреска», воспевающая единственно вечное – любовь.

№ 5. «Балаганчик» – загадочный, очень «блоковский» финал, детски наивная, «кукольная» сценка в жанрово-игровом духе, оборачивающаяся «вселенской» катастрофой; аллегория, несущая глубоко человеческий и трагический смысл.

С одной стороны, в образном плане между частями кантаты можно заметить «перекрестную рифму»: № 1 – 3, № 2 – 4. С другой стороны, все эти четыре номера объединены тонально (№ 1, 2, 3 – h-moll, № 4 – e-moll), отличаются умеренными темпами, метrorитмической свободой. Финал же (№ 5) предельно противопоставлен предыдущим частям: к хору подключаются фортепиано и ударные, возникает очень быстрый темп (Presto), далёкий мажорный лад (B-dur, превращающийся к концу в целотоновый лад), четкий маршевый акцентированный метр (2/2), появляются отдельные «персонажи» (солисты).

Если говорить о параллельных «Ночным облакам» явлениях в свиридовском творчестве, то очень близким произведением оказывается концерт для хора «Пушкинский венок» (кстати,

создававшийся примерно в это же время¹⁸⁷). Это не случайно: между Пушкиным и Блоком Свиридов, несомненно, видел много общего – два величайших русских поэта–пророка, ставшие вершинами «золотого» и «серебряного» веков русской культуры, поэзия которых универсальна, многолика, бесконечно глубока (при лаконизме выражения) и в высшей степени музыкальна. Поэтому, несмотря на различие в стилистике и масштабах «Пушкинского венка» и «Ночных облаков», их композиционно-драматургические решения близки: как и у Пушкина, Свиридов в основном выбирает у Блока стихи не «от первого лица», стихи, где сам автор как бы скрыт «за ширмой» – пейзажем, картиной, сценой, другим персонажем (так, например, в № 1 «Ночных облаков» монолог ведется от женского лица). И только один – центральный номер (№ 3 «Часовая стрелка» – из пяти номеров кантаты, № 7 – «Зорю бьют» – «точка золотого сечения» десятичастного концерта) становится авторским голосом, звучащим в ночном уединении, воспоминанием «об утраченной юности»...¹⁸⁸. Параллели между этими двумя хоровыми номерами возникают и на чисто музыкальном уровне – это ведущая роль остинатности («Зорю бьют» представляет собой своеобразную пассакалию на неизменную гармоническую последовательность, в «Часовой стрелке» ритмическая и мелодическая остинатность «расцветивается» лишь минимальным гармоническим движением), а также использование концентрической формы. Завершая сравнение «Пушкинского венка» и «Ночных облаков», отметим общее в характере финалов циклов («Стрекотунья-белобока» и «Балаганчик»): быстрые, звонкие, стремительно проносящиеся, они не ставят «точку», а лишь легкое и таинственное многоточие, заставляя нас размышлять...

* * *

*Всякая форма искусства имеет исходным пунктом
действительность и конечным –
музыку, как чистое движение.*

А. Белый

№ 1. «Ночные облака»

Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Вышла я в улицы сонные.
Там, в поднебесье летят облака,
Через туман озаренные.

С ними – знакомое, слышу, вослед...
Нынче ли сердце пробудится?
Новой ли, прошлой ли жизни ответ,
Вместе ли оба почудятся?

¹⁸⁷ Премьера «Пушкинского венка» состоялась 5 апреля 1979 г. в Большом зале Московской Консерватории.

¹⁸⁸ Название первого из «Пяти хоров на слова русских поэтов» Г. Свиридова.

Если бы злое несли облака,
Сердце мое не дрожало бы...
Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Слезы. И песни. И жалобы.

Это стихотворение, взятое Свиридовым для первой части кантаты, написано 3 ноября 1901 года¹⁸⁹. В творчестве Блока это время «Стихов о Прекрасной Даме», время смутных предчувствий, ожиданий, вопросов, тайных надежд: «Я жду призыва, ищу ответа»..., «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо»..., «...В сердце – надежды нездешние...», «Отзвуки, песня далекая, / Но различить – не могу...».

В поисках ответа поэт обращает свой взор к небу («С ночного неба, с полей дремотных, / Все мнятся тайны грядущей встречи...»). Поэтому облака – «голубые зѐмли» – становятся для Блока светлым образом надежды, мечты, символом всего прекрасного, вечно изменчивого и недостижимого. Поэт находит для них удивительной красоты метафоры: «золоторунная грусть», «сквозящая ласка», «безначальная сказка», «жемчугóвые сны наяву». Плывущие над городом облака олицетворяют у Блока возвышение над суетой и бытовой повседневностью, и вообще над всей человеческой жизнью.

Облака небывалой улады –
Без конца их лазурная лень.
Уходи в снеговые громады
Розоватый приветствовать день.
Тишины снегового намека,
Успокоенных дум не буди...
Нежно-синие горы глубоко
Притаились в небесной груди
...

...
Но высоко – в изумрудах
Облаки – овцы бредут
В тихих и темных запрудах
Их отраженья плывут.

Пусть и над городом в стане
Стадо вечернее. Пусть
Людям предстанет в тумане
Золоторунная грусть.

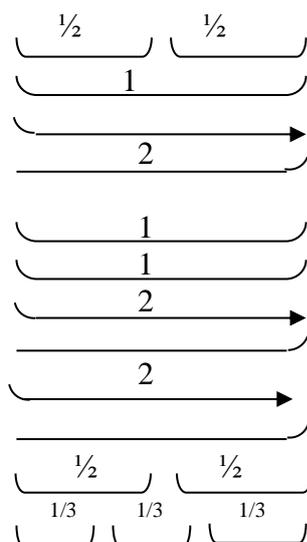
В таком же образном ключе написано стихотворение «Скрипнула дверь», которому композитор дал название «Ночные облака». Интересно, что во всем стихотворении нет слова «ночь» (или слов, близких ему по значению), однако Блок создает ощущение ночи легчайшими штрихами, с помощью тонких звуковых и зрительных впечатлений. Важнейшее из них – глубокая тишина, какая бывает только ночью, заставляющая прислушиваться к каждому звуку: «Скрипнула дверь. Задрожала рука...» Затем мы «видим» тихие «улицы сонные» и «облака, через туман озаренные» (конечно, не солнечным – лунным светом!). Ожидание рассвета, пробуждения постепенно охватывает встревоженную душу героини – «Нынче ли сердце пробудится?» – и вселяет надежду: «Если бы злое несли облака, / Сердце мое не дрожало бы...»

Свиридов изменил в стихотворении лишь одно слово, изменил по-блоковски тонко, и это слово стало ключевым в создании музыкального образа: Он заменил «идут облака» на «летят

¹⁸⁹ Одно из самых ранних блоковских стихотворений среди тех, к которым обращался Свиридов.

–○○/○○–○○/
 /○○–○○/○○
 –○○/○○–○○/
 /○○/○○/○○

Такая непринужденность, гибкость ритма во многом обусловлена синтаксическим строением стихотворения, сочетающим в себе фразы широкого дыхания и совсем краткие реплики. Синтаксическую структуру стихотворения можно изобразить в виде следующей схемы (1= стихотворная строка).



Возникновение синтаксических цезур внутри строк и, наоборот, сглаживание цезур стиховых (ритмических), а также отмеченные выше ритмические особенности, – все это придает поэтическому тексту внутреннюю свободу и пластику непосредственного высказывания и вносит некую неровность, нестабильность темпа повествования, столь свойственную Блоку.

Это сочетание динамичности со стройной симметрией, отразившееся в ритмике и синтаксисе, является определяющим качеством и композиции стихотворения в целом. Причем удивительно сходство стихотворения с музыкальной миниатюрой – кажется, что оно специально создавалось по законам музыкальной формы (см. схему на след. стр.):¹⁹¹

¹⁹¹ Вспомним, что проекция музыкальных закономерностей на поэзию была одной из ведущих идей символистов («Симфонии» А.Белого и др.) И хотя Блок не был склонен к подобному экспериментированию, он, вероятно, скорее интуитивно воспроизводит эту идею «на слух». Кроме того, как уже говорилось, поэт, слыша свои стихи как мелодию, создавал звуковой образ, который, видимо, естественным образом принимал столь музыкальные формы.

Строки стихотворения	Специальные муз. композиционные функции (простая трёхчастная форма)				
1 строфа <table style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">1</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">2</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">3</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">4</td></tr> </table>	1	2	3	4	Вступление Тема («облака»)
1					
2					
3					
4					
2 строфа <table style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">5</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">6</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">7</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">8</td></tr> </table>	5	6	7	8	Середина (развитие)
5					
6					
7					
8					
3 строфа <table style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">9</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">10</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">11</td></tr> <tr><td style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">12</td></tr> </table>	9	10	11	12	динамическая реприза темы («облака») Кода (заключение)
9					
10					
11					
12					

При этом «кода» образует тематическую арку к «вступлению» (повтор строки «Скрипнула дверь. Задрожала рука»), так что форма приобретает черты концентрической. Кульминация приходится на «динамическую репризу», содержащую главную мысль стихотворения и как бы отвечающую на «неустойчивость» (вопросительные интонации) середины: «Если бы злое несли облака, / Сердце мое не дрожало бы...».

Интересно, что становление композиции осуществляется и на уровне фонетики, то есть тембро-интонационного состава блоковой «мелодии»: преобладающие в 1-ой строфе гласные «а», «е» сменяются во 2-ой строфе («середине») на «о», «у», а в репризе происходит синтез этих двух звуковых пластов:

Если бы злое несли облака,

Сердце мое не дрожало бы...

Особую плавность, певучесть практически непрерывной «мелодической линии» стихотворения придают открытые рифмы (их большинство) и окончания почти всех слов на гласные (поэтому «столкновения» на границах слов двух согласных очень слышны, и именно так оформляются некоторые синтаксические цезуры: «Скрипнула дверь. √ Задрожала...» или «Гам, √ в поднебесье...»). Кроме того, интонационное и смысловое единство создают повторы слов («облака», «сердце», «дрожать»), аллитерации («сквозные» согласные звуки: «з» -задрожала, озаренные, знакомое, злое, «ж» -жизни, дрожало, жалобы, «с» -скрипнула, сонные, поднебесье, с ними, сердце, слезы...), фонетические анафоры:

Нынче ...

Новой... (2-ая строфа),

Сердце...

Скрипнула... (3-я строфа).

Слезы...

Илл. 9



П.С. Уткин «Ночь» (1907)

Каков же подход Свиридова к музыкальному воплощению этого стихотворения? На наш взгляд, он найден очень точно, и органично сочетается с особенностями данного поэтического текста: с одной стороны, очевидна «кровная» связь музыки с текстом (практически все выразительные средства так или иначе исходят из стихотворения), но, с другой стороны, эта связь не прямолинейная, а преображенная, опосредованная (музыка создает именно общую атмосферу, настроение, «впечатление» от стихотворения). Таким образом, взаимопроникновение текста и музыки становится полным – максимально выпукло звучит, «расцветает» красками стихотворение, и, в то же время, мы слышим прежде всего музыку как таковую (самостоятельная выразительная роль мелодии, гармонии, тембра, фактуры).

Обратимся сначала к **метроритму** (как области самого непосредственного взаимодействия поэтической и музыкальной интонации). Здесь своеобразно отразилось уже отмеченное нами сочетание в блоковском метроритме трех- и четырехмерности. Трехдольная основа музыкального ритма, несомненно, порождена дактилической стопой, хотя непосредственно этот генезис можно обнаружить лишь в некоторых отдельных фразах (кстати, именно в тех, где в дактилической стопе пропускается схемное ударение, – поэтому и у Свиридова эти слоги кратки и безударны):

∪ ∪ – ∪ ∪ /	∪ – ∪ ∪ /
<i>задрожала рука</i>	<i>летят облака,</i>

А так как 4-стопные строки у Блока имеют определяющее значение (ведь 3-стопные, как уже говорилось, реально равны по времени 4-стопным за счет трехдольной паузы в конце) – соответственно и размер Свиридов обозначает как 4/♩.

Однако происхождение преобладающего в пьесе ритмического рисунка сложнее: на основе этой легкой «полетной» трехдольности композитор создает *встречный музыкальный ритм* (за счет удлинения ударного и первого безударного слогов стопы), опирающийся уже на двухдольность:

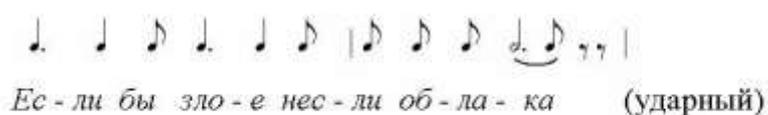
/ ∪ ∪ /	

М. Элик справедливо отмечает, что «для Свиридова чрезвычайно характерно такое прочтение ритма стиха, при котором ударным слогам соответствуют длительности вдвое большие, чем безударным. Это ... достигается сочетанием трехдольных музыкальных метров с

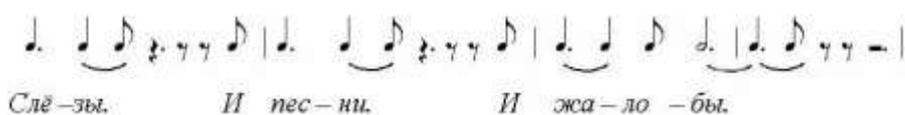
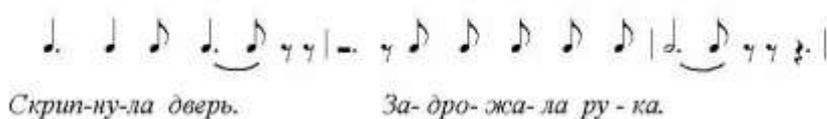
ямбом, хореем, с разными видами четырехдольников, и наоборот, двудольных размеров – с дактилем, анапестом, амфибрахием». И далее: «У Свиридова применение такого “встречного метра” становится чуть ли не правилом» (М. Элик, 1971. С. 83).

В разбираемом нами произведении данная тенденция реализована сложнее: при трехдольности поэтического метра в музыкальном ритме внутренняя трехдольность сохраняется, однако объединяется четырехдольностью более высокого порядка (то есть метра). Примеры применения такого встречного метра у Свиридова можно найти в цикле «Песни безвременья» на стихи Блока (№3 «Весна и колдун» (анапест – в муз. метре $\frac{12}{8}$), №4 «Икона» (дольник (или «паузник») на основе дактиля – в муз. метре $\frac{6}{4}$)).

Проявлением другой характерной особенности свиридовского стиля является расширение последнего слога в стихотворной строке (как ударного, так и безударного):



Как пишет М. Элик, «этим передается манера протягивать, “допевать” фразу, слово, характерная для русского народного говора, для былинно-сказового склада речи Дело в том, что Свиридов стремится подавать текст не просто отчетливо, а особо выпукло, укрупненно, со значительностью» (там же, с. 88). Поэтому такими ритмическими расширениями сопровождаются и синтаксические цезуры внутри строк:



Ритмическому расширению (однократному увеличению) подвергается даже целая стихотворная строка —



(вместо ожидаемого $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ | $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$), что очень соответствует смыслу текста (тишина и пустыньность «сонных улиц») и подчеркивает контраст со стремительностью и взволнованностью следующей фразы («Там, в поднебесье, летят облака» – ремарка *molto espressivo*).

Наконец, важнейшая роль с точки зрения выразительности подачи текста у Свиридова принадлежит паузам. Свиридов не только укрупняет все блоковские паузы и цезуры, но отделяет моментами тишины буквально каждую строку или фразу, вносит паузы даже внутрь целостных синтаксических построений:



(а также приведённые выше примеры)

Таким образом, вся пьеса наполняется воздухом, пространством, «звучащей тишиной», в которой постепенно растворяется и резонирует каждая фраза, – а ведь это исключительно важное свойство и стихотворения Блока.

Многие из отмеченных особенностей музыки «Ночных облаков» можно воспринять и как своеобразное отражение уже упомянутой нами блоковской нестабильности, импульсивности внутреннего «ритма» повествования. Это свойство поэтического текста Свиридов воплотил и более непосредственно – в очень большом для миниатюры количестве темповых и выразительных ремарок. Так, общий характер темпа в начале обозначен как «С движением, но неровно», и далее на протяжении всей хоровой пьесы практически каждую фразу сопровождает своя ремарка: *accelerando*, *ritenuto*, *molto espressivo*, *poco tenuto*, «Возбужденно, беспокойно», «Медленно», «Еще медленнее» и т.д.

Итак, в метроритмическом отношении «Ночные облака» являют собой гармоничный синтез, сочетающий метр и реальный ритм стиха со встречным музыкальным метроритмом (впрочем, происходящим от стихового), а чуткое следование синтаксису стихотворения – с введением особых ритмических расширений (в том числе пауз).

Однако очевидно, что (как у Блока, так и у Свиридова) любая метроритмическая «канва» была бы всего лишь безжизненной схемой в отрыве от конкретного интонационного ее наполнения, которое играет в создании художественного образа огромную роль.

Вообще в хоровых произведениях Свиридова, и в данной кантате особенно, все элементы, составляющие широкое понятие **музыкальной интонации** – мелодика, гармония,

фактура, тембр – представляют собой на редкость монолитный, неделимый «сплав», поэтому анализ их имеет смысл лишь в комплексе.

Итак, с одной стороны, композитором избран силлабический принцип соотношения мелодии и текста (слог = нота), при полном отсутствии распевов, что говорит о стремлении к предельно ясной передаче поэтического слова. Но, с другой стороны, при этом сама мелодическая линия столь напевна, выразительна интонационно самостоятельна (и к тому же объединяет единой широкой волной довольно протяженные и внутренне дробные отрезки), что говорить о её второстепенности по отношению к тексту отнюдь не приходится.

С одной стороны, соотношение мелодии и гармонии так же силлабично (нота = аккорд), то есть главенствует аккордово-гармонический склад. Но, с другой стороны, в гармонии преобладает линейный принцип образования вертикали: аккордовая вертикаль формируется из соединения двух пар смежных голосов (сопрано *divisi* и альты *divisi*), каждая из которых представляет собой как бы «утолщенную» мелодическую линию (в ее основе – принцип терцовой дублировки, хотя интервал дублировки свободно варьируется) (Пример 61).

Пример 61.

Именно линейность заставляет ощутить здесь полифункциональную природу четырехголосных созвучий (в каждой из двух пар голосов своя функциональная последовательность); например, последний нотный фрагмент можно представить так:

S.: $\underline{D t D | t t t | D s D t}$
 A.: $t s t | s \rightarrow | t s t s$

Однако за счет очень тесного расположения и четырехголосного состава аккордика все же воспринимается как единый вертикальный комплекс, включающий множество аккордов с побочными тонами и созвучий неаккордового склада (вспомогательных или проходящих) (Пример 62).

Пример 62.

Таким образом, гармоническая «палитра» получается чрезвычайно подвижной, изменчивой, ее мерцающие краски возникают как бы «случайно», как причудливые сплетения мелодических «нитей».

И хотя такое «царство» хроматики и неустойчивости в целом не свойственно собственно музыкальному стилю Свиридова (оно возникло как отклик на совершенно новый для композитора образный строй поэтического произведения), тем не менее, сами принципы мелодико-гармонического мышления, отмеченные выше, чрезвычайно характерны для свиридовского творчества.

Главенство мелодического начала во всех слоях фактуры проявляется особенно ясно в начальном трехтакте пьесы с его постепенным расхождением от унисона и подключением голосов (Пример 63):

Пример 63.

Example 63 is a musical score in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has an alto clef. The lyrics are: "Скрип - ну - ла дверь. За - дро - жа - ла ру - ка." The score includes dynamic markings *pp* and *pp*, and performance directions *accel.* and *rit.* The melody starts with a unison and gradually introduces more voices.

а также в противоположном примере сведения пятиголосия к дублировке трехзвучиями единой мелодической линии:

Пример 64.

Example 64 is a musical score in G major, 3/4 time, for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are: "Там, в под - не - бесь - с, ле - тят об - ла - ка, Там, в под - не - бесь - с, ле - тят об - ла - ка,". The score includes dynamic markings *mf* and performance directions *molto espressivo* and *poco tenuto*. The Soprano part is marked *2 solo*. The melody is repeated across the three voices.

Последние два фрагмента, кстати, представляют замечательные образцы тонкой и ненавязчивой колористической изобразительности (звуковая «имитация» скрипа двери, дрожания руки и мгновенного взлета взора в поднебесье).

При сквозной мелодизации аккордово-гармонической фактуры, все же верхний голос наделен наибольшей выразительностью, богатством интонаций, широтой их диапазона – от «ротации» кратких попевок (в объеме от секунды до тритона) до широких мелодических волн

со стремительным охватом диапазона септимы, децимы («Если бы злое несли облака...»). Благодаря же столь гибкой, мелодизированной «поющей» гармонии каждая интонация (а с ней и каждое блоковское слово, фраза) обретает рельеф, пространственность, краску. Впрочем, более конкретно мелодико-интонационную драматургию (а также фактурно-тембровую и динамическую) необходимо рассматривать в контексте **формы** хоровой пьесы.

Мы уже говорили, что в композиции стихотворения Блока ясно обозначились специфические черты музыкальной формы; поэтому, естественно, все Свиридовское решение формы хора направлено на их выявление и собственно «омузыкаливание». Таким образом, из трехстрочного стихотворения как бы «сама собой» возникает простая трехчастная форма (на основе куплетно-вариантной с существенным изменением среднего куплета) с чертами концентричности.

В самом общем плане характеристики частей формы выглядят обычными: 1 часть – период из двух предложений (11 т.), середина – период (9 т.) неэкспозиционного типа» и реприза – период (10 т.). Однако конкретные особенности этой формы, следующей за стихотворением, делают ее нестандартной, индивидуальной. Сказанное относится к структуре крайних разделов формы. На схеме «музыкальной» формы стихотворения Блока (см. с. 312) видно, что крайние строфы «распадаются» по функциям на полустрофы: 1-я строфа – вступление и основная тема, 3-я строфа – реприза основной темы и заключение. Следуя за блоковской формой и исходя из самого естественного соответствия – стихотворная строфа = музыкальный период, Свиридов оформляет 1-ю часть как период из двух предложений, но наделяет предложения разными функциями: 1-е – вступление, 2-е – собственно изложение основной темы: Их функциональное различие подчеркивается всеми средствами выразительности. Так, при ясно ощутимом ритмическом подобии предложений, первое занимает 7 тактов, второе – четырехтакт. Расширение первого предложения (из метрического 4-такта) происходит за счет долгих пауз и уже упоминавшегося ритмического увеличения во второй строке («Вышла я...»). Приведем 7-тактовое предложение к его метрической 4-тактной основе:

графические такты: $\frac{1}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{4}{3} \frac{5}{4} \frac{6}{3} \frac{7}{4}$,
генезис (метрич. четырехтакт): $\frac{1}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{4}{4}$

то есть первичный метроритмический «прототип» таков:



Скрип - ну - ла дверь. За - дро - жа - ла ру - ка. Вы - шла я в у - ли - цы сон - ны - е.

Как видим, мы получили практически точный ритмический «портрет» второго предложения периода.

Наряду с метроритмической свободой, вступительный характер 1-го предложения определяет и гармоническая неустойчивость (отсутствие тоники, опора на субдоминанту), и тембро-фактурное решение (постепенное «становление» четырехголосия из унисона, прозрачность и легкость тембра женских голосов (сопрано div. + альты div.¹⁹²)), и очень тихая звучность (*pp, p*).

Второе предложение периода содержит по тексту основной поэтический образ – облака, поэтому оно наделяется чертами главной темы: утверждение тоники h-moll, яркая мелодическая линия, подчеркнутая фактурно (дублировками всех голосов музыкальной ткани), темброво (напряженность звучания за счет подключения двух теноров solo в высокой тесситуре, октавно дублирующих сопрано), динамически (*mf* \leftarrow). Каденция во втором предложении на тонике (тогда как в первом на субдоминанте).

Аналогично первой части простой 3-частной формы, но в зеркальном варианте, выполнена реприза: генетически это также период из двух предложений, первое из которых несет функцию собственно репризы основной темы («облака»), а второе превращается в «коду», перекликающуюся со «вступлением». «Репризное» предложение содержит кульминацию всей пьесы – «тема облаков» здесь звучит предельно напряженно, мелодическая линия «изломана» и гармонически заострена, динамика достигает *ff* («злое»), а ключевое слово «облака» подчеркнуто семиголосным аккордом (S.div.+A.div.+T.div.+B; у басов это единственная нота во всей пьесе!), объединившим в себе уменьшенное и увеличенное трезвучия: Си—ре—фа = ми # —ля—до # (Пример 65).

Пример 65.

Возбуждённо, беспокойно.

A...

¹⁹² Этот четырехголосный состав однородного хора – разделенные на партии сопрано и альты – является в данной пьесе основной тембро-краской. Вероятно, это вызвано тем, что в стихотворении повествование ведется от женского лица, но, кроме того, такой состав хора обладает особой мягкостью, теплотой и единством тембра, очень созвучными «тембру» блоковского стихотворения. Интересно, что в единственном предшествующем хоровом а'сappell'ном произведении Свиридова на стихи Блока («Хоровод») также используется этот состав и «ленточный» принцип в гармонии.

Второе предложение репризного периода – «кода» – шеститактное; оно образовано по аналогии с началом пьесы путем расширения четырехтакта:

<u>реальные такты</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>
метрический генезис	1	2	3	4		

В «коде» происходит переинтонирование и перегармонизация варианта начальной строки стихотворения («Скрипнула дверь. Задрожала рука») в соответствии с заключительным характером: нисходящие, никнувшие интонации и гармонический эллипсис в конце, снова «размывающий» ощущение тоники (Пример 66).

Пример 66.

Медленно. Ещё медленнее.

f *f* *p* *pp*

Слё - зы. И нес - ни. И жа - ло - бы.

Середина формы соответствует средней строфе стихотворения и по структуре близка периоду, однако гармонически неустойчива и построена на секвенцировании вопросительных интонаций (вслед за поэтическими вопросительными фразами) (Пример 67):

Пример 67.

tr *tr*

Нын - че ли серд - це про - бу - дит - ся?

Мелодико-гармонические обороты середины проникают в репризу формы (конец первого предложения репризного периода («Сердце мое не дрожало бы...»)) и «кода» (см. предпоследний нотный пример)), становясь одним из средств ее динамизации.

В заключение хотелось бы подчеркнуть мысль о гармоничности сочетания в Свиридовских «Ночных облаках» блоковского и собственно авторского. Свиридов не только усилил, укрупнил все особенности стихотворения, но и создал именно на их основе «встречную» музыку, несущую яркий художественный образ. При этом в музыкальном решении ощущается незамкнутость, открытость, обещающая продолжение...

№ 2. «У берега зеленого...»

Вечность — царство ребёнка.

Гераклит

У берега зеленого на малой могиле
 В праздник Благовещенья пели псалом.
 Белые священники с улыбкой хоронили
 Маленькую девочку в платье голубом.

Все они помощью Вышнего Веления -
 В крове бога небесного отца расцвели
 И тихонько возносили в небо курения,
 Словно не с кадиланицы, а с зеленой земли.

«Детская» тема нашла в творчестве Блока весьма своеобразное отражение. Образ ребенка редко подается Блоком просто, «по-детски»; как правило, он вплетается в сложную и многозначную систему поэтических символов. Ребенок – это прежде всего символ чистоты, истинности, духовного провидения («...*Причастный тайнам, – плакал ребенок*», или даже «*бог-ребенок*») Поэт считал, что «должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V. С. 436).

Вероятно, как аллегория потери этого духовного ориентира, в блоковских стихах так часто присутствует детская смерть. Эта смерть вызывает особый, противоречивый эмоциональный отклик: здесь и трагизм, горечь утраты, но и какая-то просветленность, нежность и даже утешение – чистое существо, не познавшее еще земных скорбей и грехов, возвращается на небеса, к Богу, в Вечность (Блоку свойственно восприятие смерти как избавления от страданий, долгожданного отрыва от земли, обретения истины и свободы). «В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто. “Ты дал неложное обетование, что блаженные младенцы будут в Царствии Твоем” (Требник, ч.1, гл.20, песнь 3)» (V. С. 435).

Именно поэтому в стихах о смерти (ребенка или юной девушки) так много светлых эпитетов и красок, и особенно «ярко светятся» излюбленные блоковские цвета – белый, золотой, голубой и зеленый:

(Мне снилась смерть любимого созданья..)

...

Я чувствовал вверху незыблемое счастье,
 Вокруг себя – безжалостную ночь.

...

...

Ты покоишься в белом гробу.
 Ты с улыбкой зовешь: не буди.

<...>

Я отпраздновал светлую смерть<...>

Сравнить:

Белые священники с улыбкой хоронили...

* * *

Темная, бледно-зеленая
 Детская комнатка.
 Нянюшка бродит сонная.
 «Спи, мое дитяtko».

В углу – лампадка зеленая.
 От нее золотые лучики.
 Нянюшка, над постелькой склоненная...
 «Дай заверну твои ноженьки и рученьки».

Нянюшка села и задумалась.
 Лучики побежали – три лучика.
 «Нянюшка, о чем ты задумалась?
 Расскажи про святого мученика».

Три лучика. Один тоненький...
 «Святой мученик, дитяtko, преставился...
 Закрой глазки, мой мальчик сонненький.
 Святой мученик от мученья избавился».

* * *

В голубой далекой спальне
 Твой ребенок опочил.
 Тихо вылез карлик маленький
 И часы остановил.

Все как было. Только странная
 Воцарилась тишина.
 И в окне твоём – туманная
 Только улица страшна.

Словно что-то недосказано,
 Что всегда звучит, всегда...
 Нить какая-то развязана,
 Сочетавшая года.

И прошла ты, сонно-белая,
 Вдоль по комнатам одна.
 Опустила, вся несмелая,
 Штору синего окна.

И потом, едва заметная,
 Тонкий полог подняла
 И, как время, безрассветная,
 Шевелась поникла мгла.
 Стало тихо в дальней спальне
Синий сумрак и покой,
 Оттого что карлик маленький
 Держит маятник рукой.

В стихотворении «У берега зеленого...» также находим близкие приведенным примерам слова со светлой, противоположной смерти семантикой, и сине-зелено-белую цветовую гамму: *в праздник Благовещенья (!) пели, с улыбкой, расцвели, тихонько, маленькая девочка берег зеленый, зеленая земля, платье голубое, небесный отец, в небо курения, белые священники*

Эти три цвета очень часто встречаются в стихах Блока и имеют символические значения.

Голубой вообще можно назвать главным цветом символистов — как поэтов, так и художников: 1907 г. – выставка художников-символистов «Голубая роза» – П.В. Кузнецов «Голубой фонтан»; Н.Н. Сапунов «Голубые гортензии» (вся цветовая гамма этой картины – многочисленные оттенки голубого, зеленого и белого). Сам Блок пишет о символике голубого цвета так: «цветок голубой, небо голубое, лунный свет – голубой, волшебное царство – голубое ..., и дымка, в которую закутана вся метерлинковская сказка и всякая сказка, *говорящая о недостижимом*, – голубая (из статьи «О “Голубой птице” Метерлинка»; VI. С. 413; курсив мой – Ю.О.).

Зеленый цвет у Блока – цвет земли, весны, девичьих глаз («Сольвейг! Песня зеленой весны!»). Часто голубой и зеленый, как цвета неба и земли, сочетаются в одном стихотворении:

...

Пусть над новой избой
 Будет свод голубой –
 Полно соснам скрывать синеву!
 («Сольвейг»)

* * *

Есть в дикой роще, у оврага,
Зеленый холм. Там вечно тень.
 Вокруг – ручья живая влага
 Журчаньем нагоняет лень.

Цветы и травы покрывают
Зеленый холм, и никогда
 Сюда лучи не проникают,
 Лишь тихо катятся вода ...

Образ церкви, храма Блок нередко связывает с этими двумя цветами, потому что природа – воплощение божественного:

Ты можешь по траве зеленой	или:	В синем небе, в темной глубине
Всю церковь обойти...		Над собором – тишина...

И поэтому в стихотворении «У берега зеленого» – церковный обряд, совершающийся на природе, в церковный праздник, превращает смерть маленькой девочки в единение души с землей, небом.

Наконец, белый цвет – это символ чистоты:

Вот они – белые звуки
 Девственно-горных селений...

Таким образом, в стихотворении создается некое внутреннее противодействие трагизму смерти, и он отдаляется, уходит куда-то в глубину, а повествование приобретает возвышенно-эпический характер.

Думается, неслучайно очень близко «Берегу зелёному» по содержанию и стилистике стихотворение А. Ахматовой на смерть Блока (1921г.):

А Смоленская нынче именинница,
 Синий ладан над травой стелется,
 И струится пенье панихидное,
 Не печальное нынче, а светлое.
 И приводят румяные вдовушки
 На кладбище мальчиков и девочек
 Поглядеть на могилы отцовские,
 А кладбище – роща соловьиная,
 От сиянья солнечного замерло.
 Принесли мы Смоленской заступнице,
 Принесли пресвятой богородице
 На руках во гробе серебряном
 Наше солнце, в муке погасшее,-
 Александра, лебедя чистого.

Возвышенно-эпический «строй» стихотворения Блока во многом достигается за счёт его метrorитмической организации. В ее основе – так называемый *тактовик*: стих, по складу несколько напоминающий народный былинный, где слоговой объем междуударных («междуиктовых») интервалов непостоянен, а наименьшая единица метра – не стопа, а «переменная доля (такт)»¹⁹³ «Тактовик представляет собой важнейшую переходную ступень в системе русского стиха – между теми видами, в которых есть метр, выделяются икты,

¹⁹³ В данном случае мы опираемся на определение тактовика М.Л.Гаспарова. «Доля», по Гаспарову, - это группа слогов, объединенная акцентом (отсюда и близкая тактовике разновидность – дольник), в отличие от Квятковского, называющего «долей» наименьшую временную единицу (слог или паузу).

ощущается объем междуиктовых интервалов и теми, где метра нет, икты и междуиктовые интервалы не ощущаются и стих воспринимается как чистая тоника. ... Тактовик – это стих, который работает на пределе нашего ритмического ощущения, у самого его порога» (М. Гаспаров, 1974. С. 308).

«У берега зеленого...» Блока – это четырехдольный («четырёхиктный») рифмованный (перекрестная рифма) тактовик со свободным чередованием 3-х и 4-сложных долей (слоговых групп с акцентом):

0/000/000/00/0
 /000/00/00/
 /000/000/000/0
 /000/00/000/

 /00/00/000/00
 –0/00/000/00/
 00/000/0/00/00
 /000/0000/00/

Ощущение свободно льющейся повествовательной речи во многом достигается и за счет синтаксиса, объединяющего поэтические строки единой смысловой волной (и «размывающего» таким образом рифмические цезуры), и за счет переменной анакруссы.

Интересно, что в метро-ритмическом процессе наблюдается тенденция к постепенному «раскрепощению», освобождению стиха от метрической пульсации и приближение к интонационно-фразовому стиху («фразовик» – разновидность русского дисметрического стиха – верлибра; особенно характерен для фольклора). Если в 1-ой строфе между зарифмованными строками можно видеть почти тождественный метроритм (междуиктовый интервал – 2-3 слога), то во 2-ой строфе эти строки сильно отличны друг от друга, и, кроме того, происходит внутреннее «расшатывание» регулярности. междуиктовые интервалы колеблются от 1 до 4-х (!) слогов.

И. Лаврентьева, характеризуя особенности стиха с постоянным количеством ударений в строке при свободной переменной группировке безударных слогов вокруг ударного, отмечает, что закономерности такого стиха приближаются к временной организации музыки (И. Лаврентьева, 1978). Это очень важно в контексте исследуемой нами проблемы (тем более, что именно Блок ввел стихи такой метрической организации (дольник, тактовик) в широкое употребление).

Блоковская музыкальность проявилась в этом стихотворении очень ярко и на темброво-фоническом уровне. Это частое употребление слов, содержащих подряд несколько одинаковых гласных (кстати, в основном «е» или «о»): *берега, зеленого, благовещенья, веления, небесного помощью, тихонько, возносили, словно, хоронили*; многочисленные аллитерации: подряд два слова, начинающиеся с одной согласной (*малой могиле, пели псалом, Вышнего Веления, зеленой земли* – интересно, что все эти словосочетания завершают стихотворные строки, являясь своеобразной формой мелодической «каденции»), а также переклички согласных звуков на

расстоянии (*б*ерега, *Б*лаговещенья, *б*елые, *б*ога; *ц*ели *п*салом, *п*раздник, *п*омощью, *п*латье; *в* крове, *к*урения, *к*адильницы). Кроме того, преобладание открытых рифм (особенно в более свободной 2-й строфе) и окончаний слов на гласные (как и в «Ночных облаках») создает непрерывность «мелодического тока».

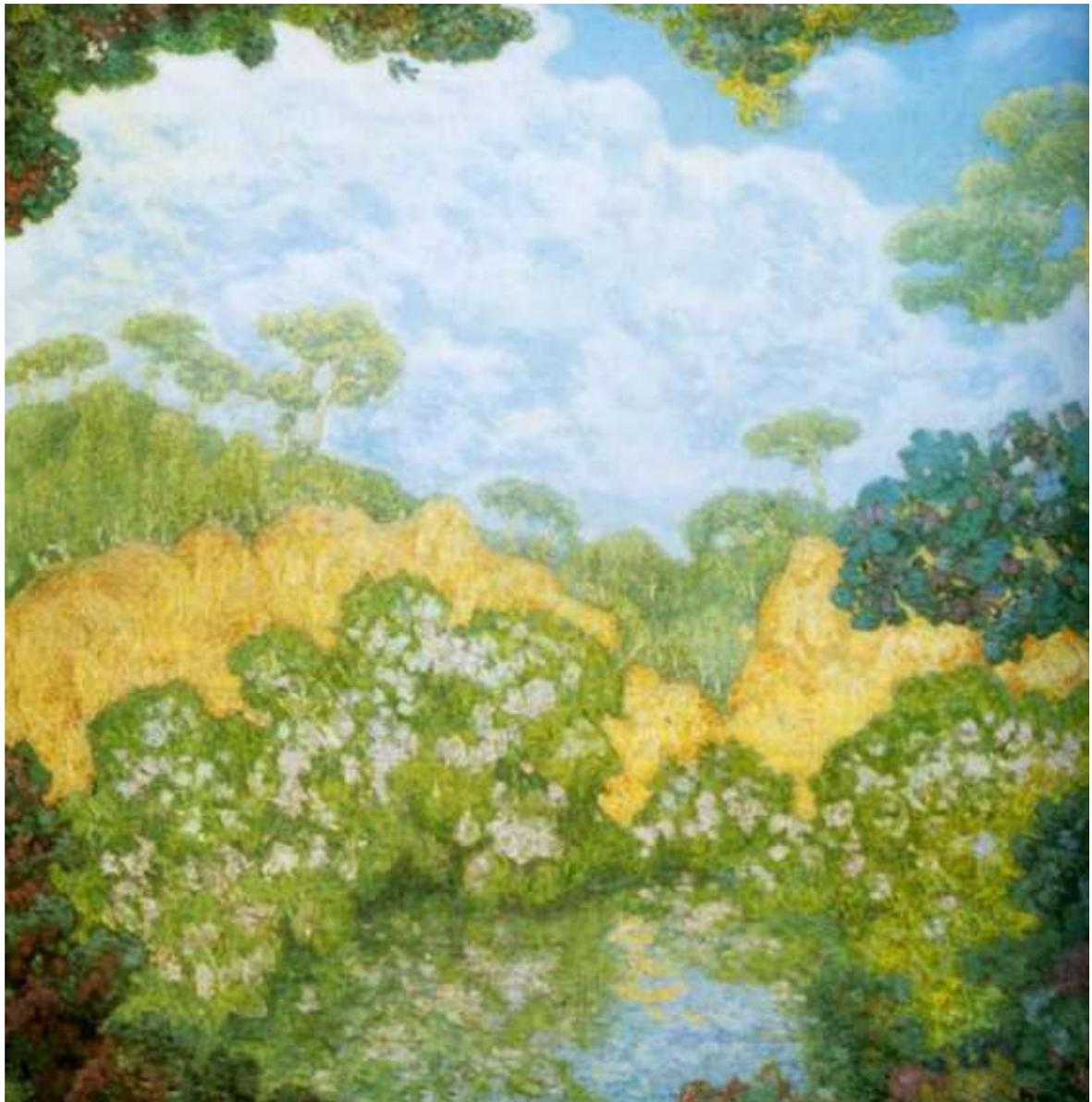
К.И. Чуковский рассказывает, что эта сквозная музыкальность была у Блока спонтанной и почти неосознанной: «Сладкозвучие его лирики часто бывало чрезмерно, и нам в ту пору казалось, что он не властен в своем даровании и слишком безвольно предается инерции звуков, которая сильнее его самого. ... Он был тогда не столько владеющий, сколько владемый звуками, не жрец своего искусства, но жертва. В ту далекую раннюю пору ... деспотическое засилие музыки в его стихах дошло до необычайных размеров. Казалось, стих сам собою течет, как бы независимо от воли поэта, по многократно повторяющимся звукам» (К. Чуковский, 2010. С. 125-126).

* * *

«Стихотворение Блока “У берега зеленого” музыканты, вероятно, не смогут более читать, не распевая его в интонации Свиридова...» (Ю. Евдокимова, 1980. С. 28). Действительно, музыка второй части кантаты поражает своей красотой, глубиной, искренностью и естественностью воплощения поэтического образа. Но если у Блока до конца сохраняется просветленно-сдержанный характер, то у Свиридова трагизм прорывается уже за пределами стихотворения, в хоровом вокализе – «плаче без слов», звучащем как реквием прекрасному и светлому, всем человеческим утратам и потерям, которые не возратить и не восполнить – и таким образом раскрывается в музыке глубинный эмоциональный смысл стихотворения Блока. «Извечен закон природы: одно рождается, другое умирает, но сердце человеческое, видя смерть, всякий раз содрогается» (Г. Свиридов; цит. по: Музыкальный мир Г. Свиридова, 1990. С. 88).

В свиридовской музыкальной интонации всегда очень важен метроритм, но в данном произведении **метроритмической организации** принадлежит особая, можно сказать, ведущая роль. Черты естественной, приближающейся по степени свободы к прозаической, речи, так ярко выраженные в стихотворении Блока, в музыке еще более усиливаются. Заложенная в сложно-изменчивом метре стиха переменность 2:3 (чередование четырех- и трёхсложных групп) отражается у Свиридова в переменности на всех уровнях музыкального метро-ритма. Так, практически у каждого такта выставлен свой размер:

1) 12/8; 2) 11/8; 3) 10/8; 7) 9/8; 8) 11/8; 9) 6/8; 10) 11/8; 11) 8/8 и т.д.

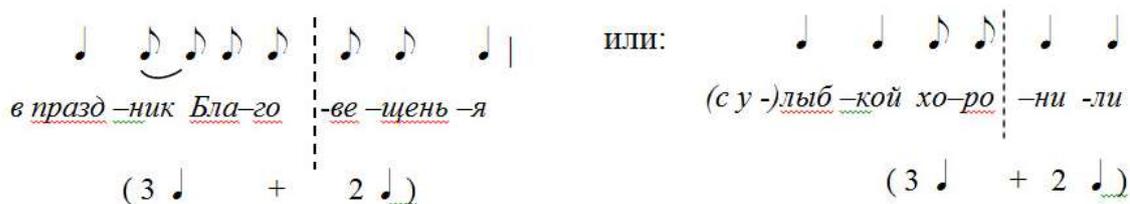


Н.П. Крымов «Сосны» (1907)

(обращает на себя внимание «нестандартность» большинства этих размеров). Каждый такт делится на два полутакта (пунктирной линией), которые также, в свою очередь, не равнодольны: 1. (6+6), 2. (6+5), 3. (6+4), 4. (5+5), 7. (5+4), 8. (6+5), 10. (7+4), 11. (3+5) и т.д. (около тактового размера в скобках композитор обозначает его внутреннее деление). Кроме того, внутри полутаكتов восьмые (♩) группируются то по две (образуя полутатакты $\frac{3}{4}, \frac{2}{4}$), то по три (образуя $\frac{6}{8}$). Естественно, «распадаются» на 2+3 (или 3+2) пятидольные полутатакты:



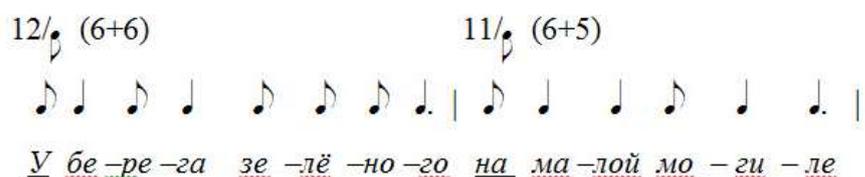
Пятидольность возникает и как результат соотношения двух полутаكتов в такте (за счет разной группировки ♩):



Таким образом, гемиольная пропорция 2:3, характеризующая метрику стихотворения, в музыке воплощается с помощью ритмообразований на ее основе – 5-, 7-, 8-, 9- и 11-дольников (смешанных размеров). Анализируя подобный тип асимметрической метроритмической организации, В. Холопова отмечает: «Смешанные такты в русской советской музыке иногда имеют как бы не собственный ритмический эффект, а применяются ради ослабления, сглаживания метрической пульсации» (В. Холопова, 1981. С. 231). Действительно, метрический пульс здесь отходит на второй план, и такты расставляются по «фразовому» принципу (такт соответствует стиховой полустроке):

У берега зеленого | на малой могиле |
В праздник Благовещенья | пели псалом. |

Особенно очевиден «фразовый» принцип расстановки тактов в начале, когда композитор «игнорирует» содержащиеся в тексте безударные «затакты».



В. Холопова называет такое явление «музыкальным фразовиком» («простейшая асимметричная ритмоформа, складывающаяся из музыкальных “строк” (фраз) тождественной протяженности (названа по аналогии со стихотворным фразовиком)» (там же, с. 242).

И все-таки, при «тотальной» асимметрии, существует, ощущается единый временной «пульс» музыки, единицей измерения которого является ♪ . Такое единство пульсации определяется как «мономерность» (измерение музыкального течения какой-либо одной временной единицей (в противоположность классическому такту с его иерархией нескольких пульсирующих единиц)). Это подтверждает и авторский способ обозначения размера в восьмых ($12/8$, $11/8$ и т.д.), а также ровность темпа на протяжении почти всей пьесы, и непрерывность (текущность) музыкального развития, почти полное отсутствие пауз. «Противоречащая нерегулярности мономерность подобна однородной канве, по которой вышиваются разнообразные асимметричные узоры ритма» (там же, с. 44).

Истоки всех отмеченных метроритмических особенностей ясно показал сам композитор, столь органично введя в «ткань» музыкального повествования стилизацию (как бы «цитату») псалмодического унисонного хорового пения («помощью Вышнего Веления...», 10-й такт). Именно здесь – в ритмике и интонационности знаменного распева – следует искать глубинные национальные корни этой музыки. Недаром столько общего у второй части «Ночных облаков» с “Тремя хорами из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»”, написанными на подлинные древнерусские гимнографические тексты. Может быть, неслучайно особенно близки по музыкально-поэтическим особенностям «У берега зеленого» и первый из «Трех хоров...» – «Молитва (тропарь Богородичен)», ведь они объединены и по смыслу – по-разному отраженной темой Благовещенья (рождение новой жизни – и прощание с ней); в «Молитве» – тот же «фразовый» принцип расстановки тактов, свободная переменность тех же смешанных размеров ($\frac{5}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{10}{4}$ и т.д.), «мономерность», близкий принцип интонирования, основанный на речитации на одном тоне (происходящей из церковной псалмодии). Можно заметить также конкретные фактурные и интонационные параллели (Примеры 68 и 69):

Пример 68. «Молитва»

Т. *p* Мм...
 Б. *p* Бо - го - ро - ди - це
 ХОР I
 Т. *p* Мм...
 Б. *p* Бо - го - ро - ди - це
 ХОР II
 де - во, ра - дуй - оя.
 де - во, ра - дуй - оя.

Пример 69. «У берега зелёного»

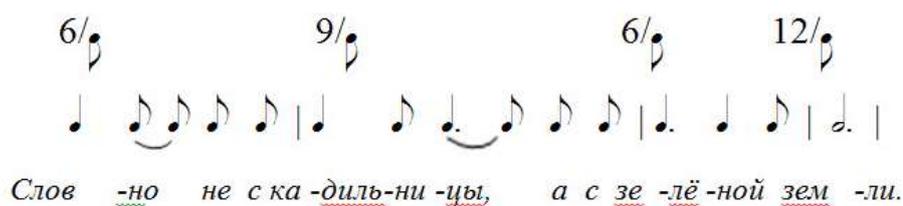
хор I
f
f espress.
f
f espress.
p
p
p
p
 хор II
f
f espress.
f
f espress.
p
p
p
p

Что касается конкретного соотношения в хоре «У берега зеленого...» ритма стихового и музыкального, то здесь проявляется уже отмеченная при анализе первой части кантаты

тенденция к *ритмическому расширению* – не только ударных слогов (а также ударных или безударных окончаний слов и фраз), но и наиболее значимых слов:



С точки зрения метроритмического процесса важно также, что он неоднороден: происходит постепенная «модуляция» из «фразового» принципа в акцентный (т.е. более близкий к классическому). Во 2-й строфе, у Блока более свободной по метру, чем первая, Свиридов, наоборот, усиливает действие метрического пульса – пунктирные деления тактов исчезают, устанавливаются более однородные размеры 12/8, 9/8, 6/8)¹⁹⁴, такты начинают соответствовать ударным слогам стиха, более самостоятельным становится встречный музыкальный ритм. Такт теперь вмещает в себя только одну стиховую «долю» (то есть то, что в начале соответствовало полутакту):



Эта метроритмическая «модуляция», направленная на стабилизацию метра, драматургически подводит к кульминации — хоровому вокализу, где устанавливается метр (то есть ясная 4-дольность).

Переменность и вариантность, характеризующие метроритм пьесы, являются определяющими качествами и ее **мелодико-гармонической организации**. Здесь особенно ярко проявился свиридовский принцип сквозной мелодизации фактуры внутри аккордово-гармонического склада – «поющая гармония». Как и в первой части кантаты, все голоса здесь эквиритмичны (снова силлабическое соотношение слог = нота = аккорд), но более самостоятельны по мелодическому рисунку (в то время как в № 1 важную роль играли дублировки). Как пишет Ю. Евдокимова, «фактура насквозь поется: то ли гармония мелодизируется, то ли множество мелодий слагается в вертикаль (буквально каждая пара голосов может звучать самостоятельно). Хоровая гетерофония с расслоением линий по разным аккордовым тонам и схождениями в унисоны делает ткань певучей, интонационно богатой» (Ю. Евдокимова, 1980. С. 29).

¹⁹⁴ Хотя эти размеры также соотносятся друг с другом как 2:3 (12/8, 6/8 – 2-дольн., 9/8 – 3-дольн.).

дискретный характер музыкального материала «Ночных облаков» сменяется в хоре «У берега зеленого» свободой метроритма при стабильности темпа, текучестью и непрерывностью музыкального «тока», большей фактурно-тембровой однородностью.

Существенные отличия между этими двумя частями кантаты наблюдаются и в **формообразовании**. Если музыкальная форма «Ночных облаков» целиком является проекцией формы поэтической (завершенной, концентрически-симметричной композиции), то в хоре «У берега зеленого» возникает «встречная» музыкальная форма, в которую стихотворение входит как составная часть.

Видимо, Свиридов ощутил внутреннюю открытость, незамкнутость этого стихотворения, которое словно уходит ввысь, отрываясь от земли и словесной оболочки, и с другой стороны, скрытый, сдерживаемый и не находящий выхода в поэтическом тексте трагизм. Поэтому вслед за последним словом стихотворения вспыхивает кульминация-срыв («Драматично», *ff espr.*), о которой хочется сказать стихами Блока:

Пусть эта смерть была понятна –
В душе, под песни панихид,
Уж проступали злые пятна
Незабываемых обид.

Уже с угрозою сжималась
Доселе добрая рука.
Уж подымалась и металась
В душе отравленной тоска....

...

А. Блок «На смерть младенца»

Неслучайно этот полный напряженнейшей экспрессии хоровой вокализ вызывает в памяти «Плач» из Концерта памяти А.А. Юрлова. Но вспышка отчаянья сразу же утихает, и снова звучит тихая (*ppp*) музыка начала: «У берега зеленого...» (композитор повторяет здесь первые две строки стихотворения с некоторыми изменениями к концу). Вероятно, то же происходило и в душе поэта, если буквально в следующем четверостишии приведенного здесь стихотворения звучит:

Я подавлю глухую злобу,
Тоску забвению предаю.
Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.

...

Следствием такого музыкально-драматического решения становится форма на основе сквозного развития, но с репризностью, придающей ей черты простой трехчастной формы.

Первому четверостишию соответствует экспозиционный раздел этой формы (период), второму – середина, кульминацией которой становится хоровой вокализ, переходящий в доминантовый предыкт (см. Пример 69); затем возвращается начальная тема (предложение с расширением). Однако проблема формы в том, что начало вокализа является тональной

репризой, а затем, после преддыкта, возникает реприза собственно текстово-тематическая, которая драматургически, по сути, становится уже кодой, заключением («послесловием»). По теории В. Бобровского, здесь возникает совмещение специальных композиционных функций:

<u>добавочная</u>	<u>реприза (тон.)</u>	<u>кода</u>
основная	изложение темы — середина — преддыкт	— реприза

Таким образом, эту форму можно трактовать как простую трёхчастную с тональной репризой и кодой на материале 1-й части, или же как простую трёхчастную с развернутой серединой и динамизированной репризой (мы придерживаемся последнего варианта трактовки).

Примечательно, что, при всей метроритмической свободе, первая часть простой трёхчастной формы представляет собой восьмитактовый период, по структуре очень близкий большому предложению (2+2+1+1+2). Организующим фактором здесь становится мелодико-гармоническая структура, которую можно представить в виде схемы (потактовой):

а в а₁ в₁↓ с с₁ а₂ в₂↓ .
VI IV

При этом главным принципом мелодического развития является вариантность. Как пишет А. Кручинина, у Свиридова «именно этим приемом и обеспечивается “струение” музыкального образа. Сходным способом оно достигалось в древнерусской музыке и литературе» (Музыкальный мир Г. Свиридова, 1990. С. 132). Приведем пример мелодико-гармонической вариантности (Пример 71):

Пример 71.

К этой музыке (да и вообще к музыке Свиридова) очень подходят слова Б. Асафьева: «Есть музыка, которая навсегда остается музыкой устной, интонационно живой традиции, хотя сочиняется в нормах музыки, рассчитанной на формы и запись, уже как письменная нотная речь, тогда как большая доля ее прелести – в ее исполнительской вариантности интонаций» (Б. Асафьев, 1954. С. 205).

В первом четверостишии Свиридов музыкально подчеркивает признаки стиховой строфы: рифмы соответствуют симметричным каденциям (а строфа – периоду), стиховые строки равны по количеству тактов и к тому же объединены вариантностью интонаций. 2-я же строфа стихотворения в музыке почти превращается в прозу, так как нарушается временное и интонационное подобие строк, музыкально не соблюдаются рифмы; каденция в е-moll приходится на конец 3-ей строки («...возносили в небо курения»), а последняя строка становится как бы переходом к вокализу.

Таким образом, в этой хоровой пьесе Свиридов на основе поэтического материала «лепит» самостоятельную музыкальную форму. Как пишет М. Элик, «все частные “контакты” музыки со стихом у Свиридова суммируются и отливаются в обобщенную музыкальную композицию, архитектура которой гибко сочетает черты неповторимо индивидуальные, идущие от воздействия текста, с особенностями типовых музыкальных форм» (М. Элик, 1971. С. 105).

Свиридов не следует иллюстративно за каждым словом, не преследует цели точности «речевой» декламации, – он именно «распевает» поэтический текст, создавая яркий, интонационно и ритмически самостоятельный музыкальный образ. Но создает его композитор по тем же законам, которые лежат в основе данного поэтического произведения, постигая их очень глубоко и потом с удивительной естественностью перенося на «музыкальную почву». Видимо, постижение глубинных особенностей поэтического стиля Блока, столь близких музыкальным (от культурно-исторических традиций, многочисленных образно-символических связей до конкретных структурных и смысловых закономерностей), — это и есть «ключ» Свиридова к столь высокому музыкальному воплощению его поэзии.

№ 3. «Часовая стрелка близится к полночи...»

Вечер — старость дня.

Артур Шопенгауэр

Часовая стрелка близится к полночи.
Светлою волною колыхнулись свечи.
Темною волною колыхнулись думы.
С Новым годом, сердце! Я люблю вас тайно,
Вечера глухие, улицы немые.
Я люблю вас тайно, темная подруга
Юности порочной, жизни догоревшей.

В этих лаконичных до афористичности строках чрезвычайно много «блоковского», в них отражена важнейшая грань образно-символического пространства его поэзии. Ночное уединение, вслушивание в себя, разговор со своей душой «один на один» всегда были для

Блока необходимостью. В таких, направленных не вовне, а вовнутрь, «ночных» стихах ночь чаще всего темная, глухая, беззвучная, она ассоциируется у поэта с его «темной» душой («темен мой храм...»), с закатом жизни, а полночь – с приходом последнего ее часа («Часовая стрелка близится к полночи ... жизни догоревшей»):

Я, не спеша, собрал бесстрастно
Вспоминанья и дела;
И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.
Еще вернутся мысли, споры,
Но будет скучно и темно;
К чему спускать на окнах шторы?
День догорел в душе давно.

* * *

Мрак. Один я. Тревожит мой слух тишина.
Все уснуло, да мне-то не спится.
Я хотел бы уснуть, да уж очень темна
Эта ночь, – и луна не сребрится
Думы все неотвязно тревожат мой сон
Вспоминаю я прошлые ночи...

...

* * *
Та жизнь прошла,
И сердце спит,
Утомлено.
И ночь опять пришла,
Бесстрашная – глядит
В мое окно.
И выпал снег,
И не прогнать
Мне зимних чар...
И не вернуть тех нег,
И страшно вспоминать,
Что был пожар.

* * *

Под вечер лет с немим вниманьем
В былое смутно погружен,
Я буду жить воспоминаньем,
Лелея прошлой жизни сон.
И вновь мне будет близко время,
Когда, в предчувствии беды ...

Как всегда у Блока, важнейшую роль в создании эмоционального тона стихотворения играет ритм. Ощущение некоей застылости, даже оцепенения, полной погруженности в себя возникает во многом благодаря метрическому подобию всех строк, а также внутреннему разделению каждой строки на две равные полустроки с одинаковой метрической формулой. В основе метра – шестистопный хорей с пиррихиями, но за счет особого распределения пиррихий в строке возникает чередование четырех- и двухсложных стоп, которые, в свою очередь, объединяются в два шестидольника:⁴⁶

◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ / ◡
 / ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ / ◡ / ◡
 / ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ / ◡ / ◡
 ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ ◡ / ◡ / ◡
 ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ / ◡
 / ◡ ◡ ◡ / ◡ / ◡ ◡ ◡ / ◡

Как видно из метроритмической схемы, стабильно ударными являются третья и шестая хореические стопы, поэтому они становятся своеобразными ритмическими «каденциями» полустрок (на них приходятся чаще всего и важнейшие по смыслу слова).

В четырехсложных же стопах – пеонах – место «тезиса» все время меняется (то 1-й пеон, то 3-й), причем внутри большинства строк структура пеонов неодинакова (если в одном

⁴⁶ По Квятковскому, шестидольник - это сложная двухакцентная структура, предполагающая различные внутренние ритмические модификации; схематичная основа — // ◡ ◡ ◡ | / ◡. Это один из видов «краты» - «динамичной меры ритмического процесса, в отличие от статичной стопы» (А. Квятковский. Поэтический словарь).

шестидольнике 3-й пеон, то в другом 1-й)¹⁹⁵. Это вносит в общую монотонность метра внутреннюю свободу, мягкую волнообразность естественной интонации.

Остинатность неизменной метроритмической формулы подчеркивается и синтаксически: все шестидольники представляют собой целостные словосочетания или фразы; например, «часовая стрелка», «светлою волною», «С Новым годом, сердце!», «вечера глухие» и т.д.

Стихотворение написано без рифм, однако оно обладает поразительным именно «музыкальным» единством (ритмическим, интонационным, тематическим) – все поэтическое пространство текста пронизано лексико-семантическими повторами,¹⁹⁶ многочисленными внутренними рифмами, полурифмами, ассонансами, аллитерациями, анафорами (лексическими, синтаксическими). Интересно, что лексико-семантические повторы и параллели образуют некую круговую композицию, напоминающую о ходе часовой стрелки, которая обходит положенный круг и снова возвращается к началу пути («к полночи ... жизни догоревшей»). Кстати, эту образную ассоциацию усиливает и метроритмическая остинатность.

№ строки	Лексико-семантические связи и повторы:
1	Часовая стрелка близится к <u>полночи</u>
2	Светлою <u>волною колыхнулись</u> свечи
3	<u>Тёмною волною колыхнулись</u> думы
4	С Новым годом, <i>сердце! Я люблю вас тайно,</i>
5	<u>Вечера глухие, улицы немые</u>
6	<i>Я люблю вас тайно, тёмная подруга</i>
7	<i>Юности порочной, жизни догоревшей</i>

Темный, приглушенный тон стихотворения создается во многом благодаря темброво-интонационному составу этой блоковской «мелодии», в котором преобладают более закрытые гласные «о», «у», «ё», «ю», «е», образующие «сквозные», ассонансные переключки: полночи, светлою волною, тёмною волною, колыхнулись думы, глухие, улицы, порочной и т.д. Лишь в кульминации «вспыхивает» вдруг яркое «а»: «Я люблю вас тайно...», подчеркивая ключевое значение этой фразы (повторенной еще раз в предпоследней строке). Кроме того, ощущению

¹⁹⁵Исключения составляют: последняя строка, где ритмическая одинаковость полустрок (шестидольников) подчеркивает заключительный характер сказанного, а также кульминационная срединная (4-я) строка, в которой акцентируется фактически каждое схемное хорейское ударение (и даже возникает спондей): «С Новым годом, сердце! Я люблю вас тайно». / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / (/) / ◡

¹⁹⁶ Термин «лексико-семантический повтор» взят из диссертации И.В. Резчиковой, 1997.

приглушенности, полупшепота способствует инструментовка стиха согласными «ч», «ш», «м», «н»: *часовая, полночи, свечи, вечера, порочной, догоревшей; полночи, волною, темною, глухие* и т.д. Их оттеняет светлое «с»: *светлою, свечи, С Новым, сердце*, но «угасает» в конце («догоревшей»).

* * *

Музыкальное воплощение стихотворения Свиридовым, как всегда, основывается на глубинном постижении и обобщении композитором содержания и выразительных средств поэтического текста. Почувствовав в этом блоковском образе важность статики, остинатности, выражающих как бы подчиненность человеческих дум и чувств мерному ходу часовой стрелки, композитор усиливает эти качества в музыке.

Прежде всего, сказанное относится к музыкальному **метроритму** – композитор сводит его к единой, неизменной на протяжении всей пьесы формуле. Причем эта формула соответствует стихотворной полустроке (шестидольнику) – таким образом, в музыке усиливается внутреннее «размежевание» строки, и полустроки «уравниваются в правах».

На первый взгляд, свиридовская ритмоформула по отношению к ритму стиха является встречной – ее долгие и короткие длительности не совпадают со стиховыми ударными и безударными слогами:

	<i>Часовая стрелка близится к полночи</i>			
<u>стиховой ритм</u>	У У / У	/ У	/ У У	У / У
музыкальный ритм	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪

Но есть единственная строка (точнее, полустрока), где музыкальный и стиховой ритмы практически полностью совпадают:

	<i>Я люблю вас тайно</i>			
<u>стиховой ритм</u>	(/)	У /	/ /	/ У
музыкальный ритм	♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪

Здесь обнаруживается происхождение «встречного» музыкального ритма из стихового, и открывается ключевое, кульминационное значение этой фразы для Свиридова. Такую наиболее важную фразу стихотворения, ритм которой композитор кладёт в основу всей пьесы, В.А. Васина-Гроссман называет «*ритмической идеей*» и приводит пример – «Голос из хора» Свиридова (где «ритмической идеей» становится главная по смыслу строка «Холод и мрак грядущих дней!»: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪) (В. Васина-Гроссман, 1972. С. 119).



Н. Сапунов «Ночь» (начало 1900-х)

Интересно соотношение ритмоформулы с музыкальным метром; композитор обозначает его как $8/p (3+5)$, то есть, как уже было во второй части кантаты, метр трактуется как смешанный. При этом сама ритмическая фигура вписывается в трёхдольный метр (мы уже отмечали, что двух- или четырёхсложные поэтические метры часто превращаются в музыке в трёхдольники): ; но за счёт прибавления ещё двухчетвертной паузы образуется такт $\underline{3+3+2}$: 

Так возникает внутритактовая метрическая нерегулярность, создающая некое противодействие моноритмичности; в результате внедрения таких «углублённых» цезур (как бы выписанных фермат) каждая фраза обретает пространственность, «объёмность», заставляя нас вслушиваться и даже ощутить некоторый эффект неожиданности при начале следующей фразы. Так чутко отражает композитор внутреннюю свободу, текучесть блоковской поэтической речи, помещённой в геометрически-чёткую метрическую «оправу».

Неизменная метроритмическая формула сопровождается и неизменным **мелодико-интонационным** её наполнением (Пример 72):

Пример 72.



Мелодический рисунок предельно лаконичен, это практически речитация на одном тоне (таким образом, повторяющаяся на протяжении всей пьесы мелодия отличается ещё и внутренней остинатностью). Единственный секундовый уход мелодии вниз и возвращение к основному звуку всегда совпадают со стабильными акцентами стиха, усиливая их (см. схему метроритма стихотворения на с. 337).

Характер мелодического развития пьесы можно определить как «движущееся остинато», так как, при стабильности рисунка основной ритмоинтонации, её высотное положение изменяется (правда, диапазон этого движения не превышает терции).

Как уже говорилось, понятие «свиридовская интонация» включает в себя весь комплекс мелодико-гармонических и фактурно-тембровых средств, и в данном хоре мы видим новый (по сравнению с предыдущими частями кантаты) вариант их взаимодействия.

Общим с предшествующими частями остаётся силлабическое соотношение текста и музыки – слог=нота=аккорд. Но иная художественная задача – создание статичного, отрешённого состояния – приводит композитора к аскетичной «декламационной» фактуре аккордово-гармонического склада (в отличие от разветвленного, мелодически насыщенного

многоголосия 1-й и 2-й частей кантаты). Однако и здесь находит своеобразное претворение свиридовское мелодическое, линейное мышление: фактурная «ткань» образуется путём объединения двух мужских хоров, соотношение которых друг с другом можно назвать «гетерофонным» (то полное совпадение, то вариантное расхождение). При эквиритмичности двух хоров, второй («нижний») хор интонационно и гармонически чрезвычайно статичен – ритмоформула заполняется остигнутым повторением одного созвучия, и вообще на протяжении всей пьесы в «нижнем» хоре происходит минимум изменений; «верхний» же хор более подвижен – в нём развивается приведённая выше интонация и возникает связанное с ней гармоническое движение. По характеру различий хоров первый («верхний») из них можно было бы назвать «мелодией», а второй – её «фоном», однако единство регистра и тембра препятствует такой слуховой дифференциации, и моменты «расхождений» двух хоров воспринимаются как кластерные созвучия. Кстати, подобные «диатонические кластеры» очень характерны для гармонии Свиридова, они образуются в момент звучания основного аккорда вместе со вспомогательным к нему (Пример 73).

Пример 73.

The musical score for Example 73 consists of two vocal parts (Soprano and Alto) and two piano parts (Piano I and Piano II). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in Russian. The piano parts provide harmonic accompaniment with a steady bass line and moving upper parts.

Lyrics for Soprano and Alto parts:

Ча-со-на - и стрел-ка блы-зят-ся к пол-но-чи. Свет-ло-ю вол-но-ю ко-лыб-лю-лю-люсь сне-жи.

Третья часть кантаты объединена с предшествующими и единой *тональностью* — это новый, уже третий «вариант» h-moll: тёмный, «сине-фиолетовый», неподвижный, таинственно мерцающий внутренним светом... Параллельная переменность, столь характерная для русской музыки и для Свиридова в частности, здесь приобретает особую выразительность: в условиях экономии выразительных средств, при аскетично-строгой хоральной фактуре, соотношение h-moll – D-dur становится основным драматургическим «стержнем повествования», осмысляется как «тьма» – «свет». При этом переменность h — D проявляется как по горизонтали

(постепенное становление D-dur, его «сияние» в кульминационной фразе («Я люблю вас тайно») и угасание к концу: $h \leftarrow D \rightarrow h$), так и по вертикали, то есть в одновременности – внутри одного созвучия, «переливающегося» разными оттенками (здесь мы видим своеобразную модификацию характерной свиридовской тоники с секстой, содержащей в себе параллельную переменность) (Пример 74):

Пример 74.

The image shows a musical score for Example 74. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (soprano and tenor/bass), and the bottom two are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The lyrics are 'Свет - ло - ю пол - но - ю'. The piano part features a steady, repetitive rhythmic pattern.

Интересным, на наш взгляд, представляется сравнение I и III частей кантаты, столь по-разному, во многом противоположно воплотивших *образ ночи*. В «Ночных облаках» ночь, вся обращенная в будущее, — в «Часовой стрелке» — в прошлое, там — надежды, здесь — воспоминания; там — ночь светлая, «озарённые облака», воздух, звуки, шорохи — здесь — замкнутое пространство, ночь тёмная, лишь при свечах, «глухие» вечера, «немые» улицы, а тишина лишь подчеркивается мерным ходом часов. Музыкально эти различия выявляются очень ярко: в «Ночных облаках» — светлый тембр однородного женского хора, неровность ритма, метрическая свобода, мелодико-гармоническое и фактурное разнообразие, в «Часовой стрелке» — двойной мужской хор (тенора+басы), господство оstinатности — в ритме, интонации, гармонии, фактуре. Однако на фоне этих различий между I и III частями ещё рельефнее выступает важное их сходство — *концентричность формы*.

«Круговая» композиция стихотворения «Часовая стрелка...» (о ней говорилось выше) отражается и усиливается в композиции музыкальной, которую можно охарактеризовать как форму сквозного развития на основе оstinатности с концентрической симметрией. Прежде всего, симметричную закруглённость пьесе придаёт обрамление — хор открывается и завершается вокализом альтов. Суровый, сдержанный, но внутренне очень напряженный характер этой музыки создают и тембр (низкие женские голоса в унисон, с закрытым ртом), и метроритм (обозначен размер $6/8$, ему соответствует и группировка длительностей в такте, однако из-за синкоп $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ реально метр воспринимается как $3/8$, и это противодействие двух- и трёхдольности рождает особую напряжённость), и, наконец, специфическая ладовая краска (h с низкой «локрийской» квинтой) (Пример 75).

Пример 75.

Медленно ♩ = менее 40

pp

А. 

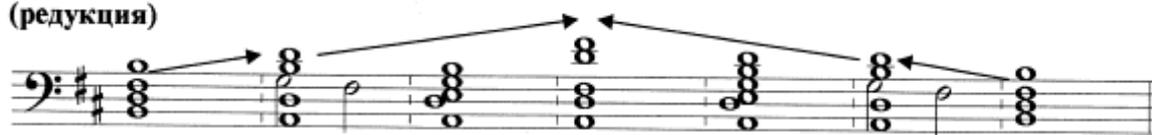
Закр. ртом

Интересно, что это обрамляющее хор построение внутри себя также включает концентрическую симметрию (его интонационная структура подобна волне:  и, таким образом, отражает в миниатюре композицию всего хора.

При предельном лаконизме выразительных средств и господстве остинатности, круговую организацию формы пьесы определяет гармоническое развитие (впрочем, также отличающееся лаконизмом) – в последовательности аккордов можно увидеть почти зеркальную симметрию (Пример 76):

Пример 76.

(редукция)



Таким образом, и в третьей части кантаты обнаруживаются глубинные, «генетические» связи музыки с поэтическим текстом. Композитор достигает естественного проникновения структурно-композиционных, интонационных особенностей стихотворения Блока в музыкальные средства выразительности, создавая при этом обобщённый, цельный музыкально-поэтический образ.

№ 4. «Любовь»

(отрывок из Гейне)

...только влюблённый
имеет право на звание человека.

А. Блок

Племена уходят в могилу,
Идут, проходят года,
И только любовь не вырвать
Из сердца никогда.
Только раз тебя мне увидеть,
Склониться к твоим ногам,
[Сказать тебе, умирая:
Я вас люблю, Madame!]

Любовь и смерть – эта «вечная тема» искусства чрезвычайно волновала Блока, она так или иначе отражена почти во всей лирике поэта, в цикле «Кармен», в драмах «Балаганчик» и «Роза и Крест» и др. «Тот, кто узнал любовь, помнит о смерти», — писал поэт. Видимо, в этом стихотворении Гейне Блок нашёл созвучное себе осмысление любви в её вселенском, философском, вневременном аспекте¹⁹⁷.

Уже само начало стихотворения – это взгляд с огромной высоты, неподвластной пространству и времени: *Племена уходят в могилу...* — так можно увидеть древнюю фреску, такое изречение можно прочесть на камне. «Дыхание вечности» пронизывает всё стихотворение: *идут, проходят года, только любовь, никогда, только раз*. Но, как часто у Блока, «вечное» превращается в глубоко личное: *Только раз тебя мне увидеть, / Склониться к твоим ногам....* Таким образом, раскрывается диалектическая сущность проблемы «временное — вечное»: в вечном течении времени – краткость мига человеческой жизни, а в личном человеческом чувстве – бессмертие любви.

«Высокий стиль», в духе философского изречения, ораторского патетического декламирования во многом определяется спецификой интонации стихотворения. Его метр – это характерный блоковский трёхударный «дольник», в основе которого – амфибрахий, но за счёт пропусков слогов в некоторых стопах образуется свободная переменность двух- и трёхсложных стоп в строке¹⁹⁸; Ощущение свободы метроритма усиливается и переменной анакрусой, так что в целом при произнесении стих приближается к акцентированной прозе:

∪ ∪ / ^ ∪ / ∪ ∪ / ∪
 ∪ / ^ ∪ / ∪ ∪ /
 ∪ / ∪ ∪ / ^ ∪ / ∪
 ∪ / ∪ ∪ ∪ /

 ∪ ∪ / ^ ∪ / ∪ ∪ / ∪
 ∪ / ∪ ∪ / ^ ∪ /
 ∪ / ^ ∪ / ∪ ∪ / ∪
 ∪ / ∪ / ∪ /

Интересно, что внутри каждой строфы происходит нечто вроде постепенной метроритмической «модуляции» из трёхдольного метра в двухдольный: если в начале трёхдольность ощущается как метрический прототип, то по-следняя строка в строфе – это уже «чистый» ямб (в первой строфе – с пиррихием, во второй – со спондеем):

∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

Из сердца никогда Я вас люблю, Madame!

Свиридовский подход к стихотворению, как всегда, исключительно чуток, но, в то же время, отличается точным отбором, чётким осознанием собственной художественной задачи. Если во второй части кантаты композитору потребовалось «продлить» стихотворение музыкой,

¹⁹⁷ Вообще Блок воспринимал Гейне как особенно близкого себе поэта, сделал много переводов его стихов («Я Атлас злополучный...», «Красавица-рыбачка», «Три светлых царя» и др.). Современники Блока даже называли его «русским Гейне».

¹⁹⁸ По Квятковскому, пропуски слогов в стопах заполняются паузами, поэтому такой стих он называет трёхдольным «паузником».

выйти за его рамки, то здесь, наоборот, он, словно скульптор, – мудрым «резцом» отсекает то, что нарушает цельность его замысла.

Итак, Свиридов исключает из текста две последние строки:

Сказать тебе, умирая:
Я вас люблю, Madame!

Что даёт такая «купюра»? Во-первых, смысл становится более обобщённым, недосказанность («Склониться к твоим ногам...») возвышает, придаёт ещё большую силу, глубину и лаконичность.

Во-вторых, изменяется форма стихотворения, смещаются акценты.

У Блока – два четверостишия
с неполной перекрёстной рифмой:

a
b }
c }
b }

d
e }
f }
e }

У Свиридова – три двустишия, практически
без рифм (сохраняется только одна):

a
b }
c }
b }

d
e

Таким образом, форма стихотворения из двухчастной превращается в трёхчастную; за счёт одинакового ритма две последние строки воспринимаются как «реприза» по отношению к двум первым, а центральное двустишие становится кульминацией и главной мыслью:

И только любовь не вырвать
Из сердца никогда.

И снова мы видим, как естественно композитор «извлекает» музыкальный метроритм (на первый взгляд, совершенно самостоятельный) из стихового—именно в этой кульминационной фразе обнажается трёхдольная ритмическая основа, скрывающаяся в тексте и ещё больше «размытая» в музыке.

♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪. ♪. | ♪. ♪.

И толь-ко лю-бовь не вырвать...

В целом же композитор усиливает тенденции, заложенные в стихе, и трактует поэтический текст почти в духе верлибра. Об этом говорят и смены размера ($3/8$, $12/8$, $6/8$), и большое количество темпово-агогических ремарок, и последовательное применение свободных ритмических расширений (фактически – выписанных фермат), которые укрупняют все важнейшие смысловые акценты и цезуры.



С. Судейкин «Любовь»

Пле-ме -на у - хо - дят в мо - ги - лу

Такая трактовка композитором интонации поэтического текста – ритмически свободное, но очень рельефное мелодическое *декламрование* – является, вероятно, своеобразным откликом на тот стиль «высокой риторики», который ощущается в данном стихотворении.

На максимально выразительную, «укрупнённую» подачу текста направлено также интонационное и фактурно-гармоническое решение пьесы. Так, контуры мелодической линии точно соответствуют интонационному движению при выразительном произнесении текста. При этом «абсолютной» мелодической вершиной (ми²) становится кульминационное слово – *любовь*.

Поразительно, как в рамках хоровой миниатюры (всего 23 такта!) Свиридов создаёт эпически-монументальное музыкальное «полотно» в духе фрески, звучащее сурово и мощно, «драматично, с напряжением» (авторская ремарка). Огромную роль в создании образа играет *хоровая фактура*, трактовка которой здесь иная, нежели в предыдущих частях. При смешанном составе хора, в этой пьесе (в отличие от трёх предшествующих) фактурная «ткань» внутренне *дифференцирована*, разделена на функционально разные «этажи». Произнесение текста поручается не всему хору, а отдельным группам (начальная фраза – три верхних голоса, следующая – только сопрано, затем – сопрано + альты div.). Остальные – в основном это басы и тенора div. – выполняют роль колористических отголосков-«эхо» (на звуки «А...», «О...» или с закрытым ртом), создающих почти зримое ощущение пространства, объёма. Открытое, «ораторское» «а», пронизывающее стихотворение Блока («*племена*», «*года*», «*никогда*», «*только раз*», «*ногам*»...), многократно усиливается, умножается музыкой. «Архаические» квинтовые «отклики» басов (они всегда вступают чуть позже ведущих голосов, с характерной синкопой) создают акустическую иллюзию огромного зала с колоннадой или лабиринта, по которому разносится гулкое эхо, постепенно теряясь и замирая (Пример 77).

Пример 77. *Драматично, с напряжением* ♩-примерно 96

Таким образом, здесь в единой вертикали объединяются пение с текстом и вокализ, которые в предыдущих частях были разделены.

С этими особенностями фактуры тесно связана гармония пьесы. С одной стороны, внутри групп ведущих голосов (с текстом) можно видеть принцип эквиритмичности; голоса взаимодействуют в прямом, противоположном или косвенном движении, чаще в дублировках терциями, секстаккордами, и, как следствие, складываются во вполне диатоничную вертикаль. С другой – всему этому пласту полифонически противопоставляются вкрапления диссонирующих созвучий (в партиях без слов), образующих вместе с основной гармонией красочные кластеры, которые создают в каденциях эффекты «гулкого эха» (Пример 78):

Пример 78.

The image shows a musical score for Example 78. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Russian. The bottom two staves are piano accompaniment. The score is in E minor and 4/4 time. It features complex textures with overlapping vocal lines and piano accompaniment. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The score includes markings like *f molto esp.*, *ff*, *p*, and *rit. esp.*. The lyrics are: "И ть-ко лю-бовь... из серд-ца ни-ког-да...". The score includes markings like "Чуть медленнее, тяжелее" and "роскошн. а tempo".

Специфика гармонии заключается также в исключительно важной роли *субдоминанты*, приводящей к своего рода тонико-субдоминантовой переменности *e-moll—a-moll*; при этом «ля» получает фригийско-дорийский ладовый оттенок (с *си* \flat и *фа* \sharp)¹⁹⁹. Субдоминанту «утверждают» все каденции (что роднит этот хор со второй частью кантаты – «У берега зеленого»), в том числе и заключительная, так что в целом пьеса тонально незамкнута, и это очень соответствует многоточию в конце стихотворения («Склониться к твоим ногам...»).

Наконец, интересна **форма** хора, представляющая, по сравнению с предыдущими частями, иной вариант соотношения текста и музыки. В крупном плане во всех частях «Ночных облаков» основой композиции является *трёхчастность*, тип которой в хоре «Любовь» ближе всего к первой части кантаты – простая трёхчастная форма, «вырастающая» из формы стихотворения. Однако при ближайшем рассмотрении и здесь предстаёт оригинальная модификация общей структуры – это трёхчастный период, все три предложения которого (каждое соответствует двустихию) завершаются идентичными каденциями.

¹⁹⁹ В пьесе нет ни одного доминантового аккорда, и, по сути, вся её гармония состоит из тоники и субдоминанты в её различных вариантах (натуральная, альтерированная, с побочными тонами).



При этом третье предложение (реприза) является точным повторением первого. И хотя буквальные повторы не характерны для Свиридова, всегда тяготеющего к вариантности, вариационности, — в данном случае это обусловлено особым драматургическим замыслом: эпически-мощная музыка, вещавшая о «Племенах...», звучит в репризе с совершенно другим, личностным, напряжённо-лирическим текстом («Только раз тебя мне увидеть...») и, таким образом, «ставит знак равенства» между понятиями *вечность* и *любовь*. Поэтическая идея диалектики временного–вечного усиливается и обобщается музыкальным тождеством.

Итак, в этой хоровой миниатюре мы вновь видим глубокое, философское осмысление композитором поэтического произведения. Как и во второй части кантаты, здесь Свиридов изменяет структуру стихотворения, создавая на его основе новую музыкально-поэтическую форму. Об этом уникальном даре Свиридова проникать «внутрь» стихотворения и взаимодействовать с его «материей и формой» верно пишет Т. Масловская: «Свиридов всегда вступает в сложные, истинно творческие отношения с поэтом-соавтором. Но результат его отношения к стихам ... можно назвать их вторым рождением. Композитор пошёл не вслед за стихами, не рядом с ними, а навстречу им. Свобода обращения со стихом – знак очень личного отношения к нему. ... Музыка обогащает поэзию, раскрывая в ней новые смысловые и эмоциональные оттенки, раздвигая горизонты её образов» (Т. Масловская, 1990. С. 79).

№ 5. «Балаганчик»

*Всё — маски, а маски — все они
кроют под собою что-то иное.*

А. Блок

Вот открыт балаганчик
Для весёлых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок.
Страшный черт утащил карапузика,
И стекает клюквенный сок.
М а л ь ч и к
Он спасётся от чёрного гнева
Мановением белой руки.
Посмотри: огоньки
Приближаются слева...
Видишь факелы? Видишь дымки?
Это, верно, сама королева...
Д е в о ч к а
(Ах), нет, зачем ты дразнишь меня?
Это — адская свита...

Королева — (та) ходит средь белого дня,
Вся гирляндами роз перевита,
(И) шлейф её носит, мечами звеня,
{Торжественных} рыцарей свита.

{Тут} паяц перегнулся {через} рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю (я) клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На {моей голове} картонный шлем!
А в руке {моей} деревянный меч!»

Заплакали девочка и мальчик.
И закрылся весёлый балаганчик.

«Балаганчик» (стихотворение и созданная на его основе одноименная драма) стал кульминацией одной из важнейших тем блоковского творчества — темы трагической раздвоенности души художника, «для которой мир — балаган, позорище». В стихах Блока 1902-1906 годов ощущается всё нарастающая сила иронического отрицания: «Изверившись в счастье, от смеха мы сходим с ума». Возникает тема двойников, появляются маски Арлекина и Пьеро — эксцентричного паяца и романтического мечтателя (блоковские Флорестан и Эвзебий), глазами которых поэт смотрит на мир и видит его чёрно-белым, наполненным острейшими, гротесковыми противоречиями²⁰⁰. В этот период возникает целый ряд стихотворений, помогающих понять аллегорическую суть происходящего «на сцене» «Балаганчика» театрального действия про «дам, королей и чертей».

Свет в окошке шатался,
В полумраке — один —
У подъезда шептался
С темнотою арлекин.

Был окутанный мглою
Бело-красный наряд.
Наверху — за стеною —
Шутовской маскарад.

Там лицо укрывали
В разноцветную ложь,

Но в руке узнавали
Неизбежную дрожь.

Он — мечом деревянным
Начертал письмена.
Восхищенная странным,
Потуплялась Она.

Восхищенью не веря,
С темнотою — один —
У задумчивой двери
Хохотал арлекин.

²⁰⁰ Образ кривляющегося паяца «в пёстрых лоскутках» — символ современной души, «расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей и фиглярничающей и кощунствующей когда она радуется...» (Блок) — стал типичным для искусства начала века («Балаганчик» Блока, «Смерть Пьеро» и «Ряженые» Сапунова, «Петрушка» Стравинского и др.).

Во всех приведённых стихах главной мыслью является острейший конфликт героя с чуждым ему миром; но душевная боль, трагедия скрыта глубоко внутрь, «в тайник души», а внешне выражается в безумном кривлянии и бессмысленном хохоте, которые непонятны толпе.

В «Балаганчике» эта же тема предстаёт в гораздо большей степени обобщения: здесь герой-паяц уже не один, перед нами целое театральное представление. При этом всё как бы уменьшается в масштабе – и вот на сцене лишь маленькие кукольные фигурки-маски, марионетки, разыгрывающие нелепую сказку, а зрители – дети, глазами которых мы видим всё происходящее. В результате возникает ощущение странной двойственности – на первый взгляд, очевидна условность детской театральной сценки, явная кукольность персонажей («*страшный чёрт утащил карапузика*», «*стекает клюквенный сок*»); и вдруг – крик паяца, перегнувшегося через рампу («*Помогите! Истекаю клюквенным соком!*»), который как бы пытается вырваться из плена условности, чтобы догадаться, что он живой и по-настоящему страдает – и сразу становится страшно. Смех внезапно превращается в слёзы, шутовская гримаса оборачивается гримасой ужаса и отчаяния, бутафорский деревянный меч наносит смертельную рану (не случайно после представления в «весёлом балаганчике» заплакали девочка и мальчик). В театральной сценке вдруг раскрывается подлинный трагизм жизни. В этом гротесковом смешении – кукольное или настоящее, марионетки или живые люди, клюквенный сок или кровь, балаганные подмостки или современный мир? – заключается глубокий философский смысл блоковского стихотворения. Как писал Низами: «На небе сидит скоморошник-ловкач и дёргает сцену за сценою вскачь».

Здесь хочется провести параллель с одним эпизодом из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В комнате Воланда Маргарита видит глобус, «сделанный столь искусно, что синие океаны на нём шевелились, а шапка на полюсе лежала, как настоящая, ледяная и снежная». ... «Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле неё. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом чёрного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробочки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил чёрный дым. Ещё приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле неё в луже крови разметавшего руки маленького ребёнка» (глава 22).

В драматургии блоковского стихотворения-сценки важнейшую роль играют **метроритм** и **синтаксис** – не только как ярчайшие средства выразительности, но и как ведущие приёмы нарастания напряжения, крещендирования формы.

<i>Рифмы</i>	<i>Форма</i>	<i>Метроритм</i> ²⁰¹
a } b } a } b }	экспозиция 4-строчные строфы (перекрёстная рифма)	/ /
c } d } c } d }		/ /
e } f } f } e } f } e }	середина (Мальчик и Девочка) 6-строчные строфы (сочетание опоясывающей и перекрёстной рифм)	/ / / / / / / / / / / / / / / /
g } h } g } h } g } h }		(/ / / / / / / / / / / / / / / /
i } j } k } l } m } n }	кульминация (возвращение общего плана действия) 6-строчная строфа без рифм	/ / / / / / [/] / / / / / / / / / / /
a } a }		кода-заключение двустипшие

²⁰¹ Между блоковским и свиридовским вариантами стихотворения существуют небольшие расхождения; на метроритмической схеме они отражены скобками - круглыми (исключённые Свиридовым слоги) и квадратными [слоги, добавленные композитором].

В метроритмическом отношении стихотворение представляет собой один из видов дисметрического стиха – *верлибр акцентного строя* (так называемый «ударник» или «акцентный стих»). В такой структуре, как и в тактовике, единицей измерения становится не стопа, а группа слогов, объединенная акцентом (по Гаспарову – «доля»). Однако, в отличие от тактовика или дольника, количество междуиктовых интервалов (безударных слогов) здесь колеблется от одного до трёх, вследствие чего утрачивается ощущение какого-либо стопного прототипа (который всё же присутствует в тактовике и дольнике). Кроме того, переменными являются и количество акцентов («иктов») в строке (от двух до четырёх), и размер анакрусы (от нулевой до двухсложной), так что в целом по степени метроритмической свободы стих приближается к прозе²⁰².

По приведённой схеме можно проследить взаимосвязь динамики метроритма, рифмы и синтаксиса с драматургией и формой стихотворения. Так, «экспозиционный» раздел составляют два четверостишия, размер которых вполне соответствует «дольнику», — ощущаются трёхсложный метрический прототип (скорее анапест), симметрия рифм и окончаний (женское – мужское), во всех строках сохраняется стабильное количество акцентов (по три). Две центральные строфы (диалог Мальчика и Девочки) уже расширяются до шести строк, и в них происходит переход от трёх акцентов в строке к четырём (строфа Мальчика – «постепенная модуляция» от трёх к четырём (3, 3, 2, 2, 4, 4), строфа Девочки уже практически полностью четырёхакцентна). Наконец, в кульминационной строфе (крик Паяца) совсем исчезает акцентное подобие строк (4, 2, 3, 2, 4, 3), исчезает и рифма – стих почти превращается в прозу. И здесь на первый план выступает синтаксис – фразовый принцип организации стиха (строка равна фразе), причём буквально каждая строка-фраза подчёркивается восклицательным знаком:

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На голове моей картонный шлем!
А в руке — деревянный меч!»²⁰³

Заключительное же двустишие представляет собой явную арку к началу (снова три акцента в строке, почти полное метрическое тождество строк, а также возвращение начальной рифмы), и в тоже время ставит неумолимую точку, сводя воедино две противоположных по эмоциональному вектору фразы (эмоциональный оксюморон!):

Заплакали девочка и мальчик.
И закрылся весёлый балаганчик.

²⁰² М. Гаспаров называет такой стих «с произвольной последовательностью дольниковых строк различной длины – двух-, трёх-, четырёх-, пятииктных» **вольным дольником** и приводит пример – «Пузыри земли» Блока.

²⁰³ Блоковский вариант текста.

Таким образом, в целом в стихотворении складывается непрерывно крещендирующая форма из трёх разделов (где середина – диалог детей, а ситуативная реприза и одновременно кульминация – «Вдруг паяц перегнулся за рампу...») с краткой «кодой»-послесловием.

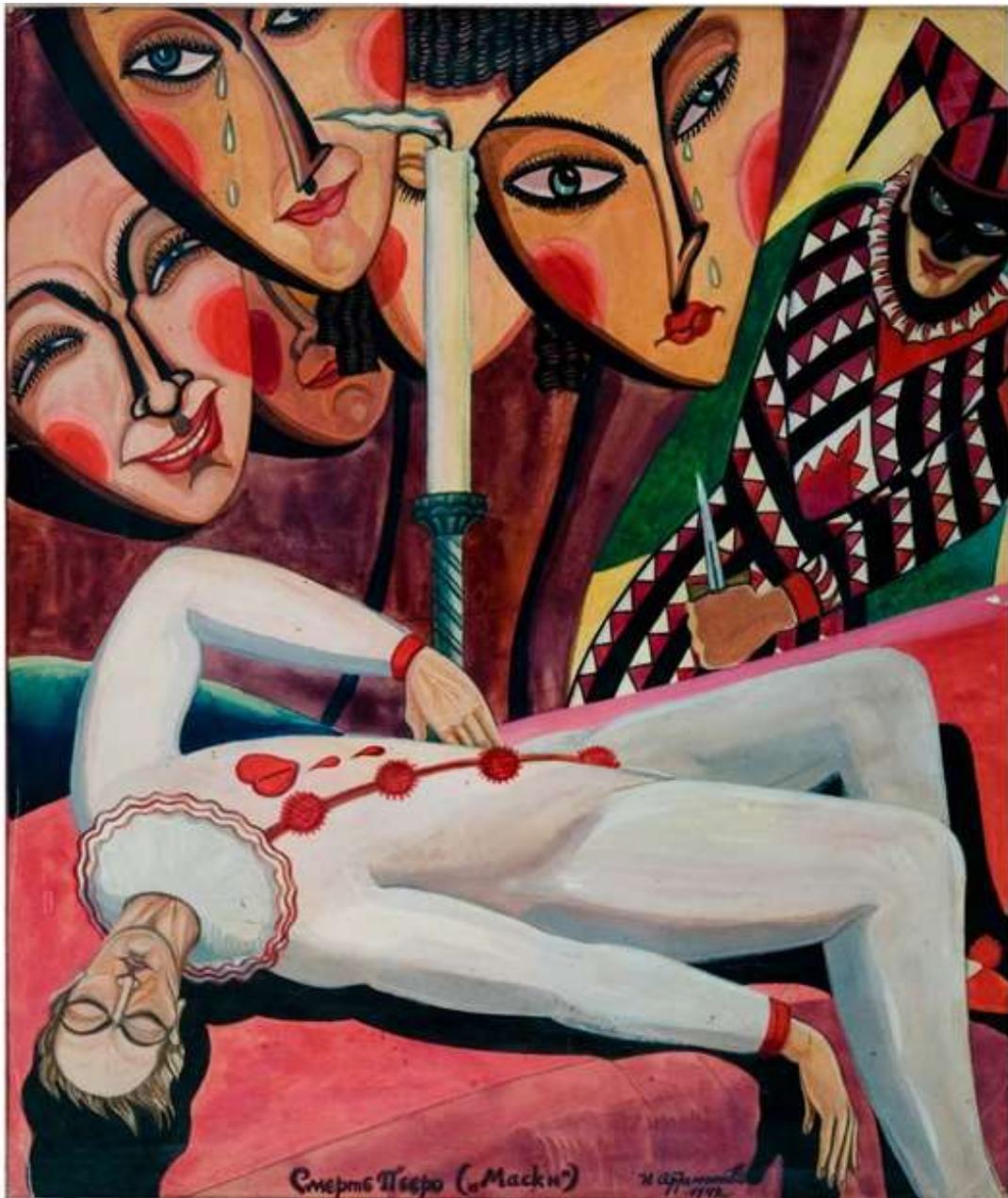
Важно отметить принципиальные отличия блоковского «Балаганчика» от стихотворений, положенных в основу предыдущих частей кантаты. Практически во всех стихах мы отмечали свободу метроритма, но в «Балаганчике» эта свобода сопряжена с ярко выраженной *акцентностью* (тогда как в остальных стихах была важна прежде всего *текучесть*, «мелодичность» интонации и ритма). Прерывистость и акцентность подчёркиваются и за счёт резких, отрывистых окончаний слов (большинство из них оканчивается на согласные, и часто на «стыках» между словами возникают «трения» согласных):

Вот√ открыт√ балаганчик√
 Для весёлых и славных√ детей√
 Смотрят√ девочка и мальчик√
 На дам√ королей и чертей.²⁰⁴

* * *

«Образ, запечатлённый в свиридовском “Балаганчике”, не адекватен блоковскому образу и, скорее всего, для Блока мало типичен. Финал “отчуждается” от мягкой, тонкой, лёгкой грустью проникнутой музыки остальных частей», — с этим мнением Ю. Евдокимовой трудно согласиться (Ю. Евдокимова, 1980. С. 28). Действительно, внешне «Балаганчик» резко противопоставлен всем остальным частям кантаты, но, в то же время, связан с ними глубинными связями и выполняет обобщающую, итоговую функцию в цикле. Избранный композитором в качестве финала кантаты, блоковский «Балаганчик» освещается смыслом предыдущих частей и поэтому наполняется множественными аллегориями (он и внутри себя условно-аллегоричен, и в целом является аллегорией по отношению к предыдущим частям). Жизнь, смерть, любовь, светлые надежды и темные воспоминания, день и ночь, чистота и порочность, — диалектическая сущность этих сквозных тем кантаты в финале «материализуется» в условных театральных образах-персонажах. Как пишет Т. Масловская, «свет и тьма превращается в резкую графичность белого и черного, добро и зло как бы надевают маски прекрасной Королевы и Сатаны со своей адской свитой, трагизм хорового вокализа оборачивается условностью, театральностью кукольного плача» (Т. Масловская, 1990. С. 90).

²⁰⁴ Напомним, что при разборе всех предыдущих стихотворений речь шла о плавности поэтической речи, сглаживании цезур не только между словами, но и между строками.



Н. Артамонов «Смерть Пьеро» («Маски»)

Музыкальный облик «Балаганчика» во всём контрастирует с предшествующими частями. Это удобно показать в форме сравнительной таблицы:

I – IV части кантаты	Финал кантаты
Хор <i>a'cappella</i>	К хору подключается <i>инструментальный</i> состав (фортепиано и разнообразные ударные ²⁰⁵)
Тональности <i>h-moll</i> (I–III части) и <i>e-moll</i> (IV часть) <i>Минор</i>	Далёкий однотерцовый лад — <i>B-dur</i> лидийский (находящийся в тритоновом соотношении с тональностью IV части) <i>Мажор</i>
Спокойные, в основном, <i>медленные</i> темпы	Очень <i>быстрый</i> темп (<i>Presto</i>)
<i>Свободно-переменный</i> метр и ритм, чаще связанный с <i>трёхдольностью</i>	<i>Чёткий маршевый</i> акцентированный <i>двухдольный</i> метр ($\frac{2}{2}$)
Из хора не выделяются корифеи, дифференциация происходит только на уровне групп.	Появляются отдельные «персонажи» (<i>солисты</i>).

На наш взгляд, композитору удалось найти исключительно точный музыкальный «эквивалент» эмоционального смысла блоковского стихотворения и раскрыть, выявить в музыке его скрытый трагизм. В некотором смысле здесь Свиридов претворяет традиции своего учителя – Шостаковича (гротесковое, «недоброе» скерцо, кукольно-механический марш с острым ритмом, ударные – на первом плане). Главными приёмами становятся **остинатность** (которой подчинены метр, ритм, мелодия, гармония, фактура и форма) и **вариантность** на её основе.

Весь свободный ритм стиха композитор подчиняет «железному» двухдольному метру и вводит яркий *встречный остигатный ритм* – чёткую маршевую формулу, нарочито однообразную (как бы барабанный ритм), передающую механистичность, «кукольность», «деревянность»:



²⁰⁵ Челеста, деревянная коробочка, малый барабан, колокольчики, тарелки, большой барабан, там-там, треугольник, бубен.

Таким образом в музыке усиливаются акцентность и отрывистость, свойственные стиху. На этот сквозной ритмический «стержень» «нанизываются» его разнообразные варианты, которые и создают ритмическое развитие:



Вот от-крыт ба-ла-ган-чик для ве-



сё-лых и слав-ных де-тей.



И зву-чит э-та ад-ска-я му-зы-ка...



Страш-ный чёрт у-та-щил ка-ра-пу-зи-ка...



Нет, за-чем ты драз-нишь ме-ня...



Э-то ад-ска-я сви-та...



Тут па-яц пе-ре-гнул-ся че-рез рам-пу...



За-пла-ка-ли де-воч-ка и маль-чик

Приведенные слева фрагменты позволяют проследить, как постепенно меняется рисунок внутреннего заполнения двутакта, являющегося музыкальным эквивалентом поэтической строки. Такая гибкая вариантность в условиях оstinатности позволяет композитору свободно «маневрировать» в сложной переменной акцентности блокового ритма (так, например, переход в середине стихотворения от трёх акцентов в строке к четырём в музыке практически незаметен).

Вариантность и вариационность на оstinатной основе присуща и *мелодико-интонационной* стороне пьесы. В крупном плане можно выделить три группы мотивов, из вариантных сочетаний которых и формируется мелодика «Балаганчика». В свою очередь, все эти мотивы родственны друг другу и при ближайшем рассмотрении также оказываются вариантами (Пример 79):

Пример 79.

а а'

A *f* Вот от-крыт ба-да-ган-чик для не-се-лых и слав-ных де-тей.

B *f* И зву-чит э-та ад-ская му-зы-ка...

C *ff* Страш-ный чёрт у-та-шил ка-ра-пу-зи-ка...

Мелодическое развитие в этом хоре неразрывно связано с *гармонией*, которая также оstinатно-вариантна. Так, практически вся пьеса в широком смысле представляет собой «вариации на тонический аккорд»: характерная свиридовская тоника с секстой становится сквозной оstinатной педалью, на которую накладываются различные диссонирующие созвучия (в основном, прилегающие к тонике). В результате возникает типичное для свиридовского стиля явление, когда за счёт одновременного звучания основного аккорда и вспомогательного к нему образуется диссонирующая и даже кластерная вертикаль (Пример 80).

Пример 80.

Сильно, решительно
Мальчик (альт сово)

Он спа-сёт-ся от чёр-но-го гзе-па ма-но-ве-ши-ем бе-лой ру-ки...

Celesta

Quasi arpa (*poco staccato*)
p quasi *pp*

При этом происходит постепенное усложнение внедряющихся в тоника созвучий: сначала это диатонические вспомогательные звуки, затем хроматически прилегающее трезвучие – нижняя атакта (A-dur/B-dur, как Примере 80), в первой кульминации-«плаче» — целотоновый аккорд, а в генеральном кульминационном эпизоде-срыве последние

объединяются в единую вертикаль-кластер²⁰⁶. Таким образом, именно гармоническое развитие становится одним из ведущих факторов драматургии пьесы и организации её формы.

Форма свиридовского «Балаганчика» не поддаётся однозначному определению и требует разностороннего подхода. Прежде всего, она целиком исходит из структуры стихотворения и его драматургии. Отсюда в крупном плане – трёхчастность (общий план – крупный – снова общий) с обособлением коды (последнее двустигмие), отсюда и непрерывное крещендирование, огромная устремленность к кульминации. Однако конкретная организация формы подчиняется чисто музыкальным закономерностям (впрочем, также направленным исключительно на раскрытие содержания и смысла текста).

В основе композиции «Балаганчика» – *строфическая куплетно-вариантная форма на остигматном музыкальном материале*, которая под воздействием структуры и драматургии стихотворения приобретает контуры *сложной 3-частной формы с эпизодом, с чертами концентричности* (см. схему формы на с. 363). Из-за сквозной остигматности тонической гармонии срединный эпизод оказывается в одной тональности с первой частью, и, к тому же, развитие вариантов единых остигматных мотивов делает его похожим на вариацию-вариант 1 части. Но, с другой стороны, яркий тембровый контраст среднего раздела (солисты), его внутренняя структура (начало напоминает период, но затем происходит дробление, и метрическая логика периода разрушается), а также предшествующая зона относительной неустойчивости (условно «ход») позволяют классифицировать его как «эпизод» (в 3-частной форме с эпизодом). Кроме того, неоднократное повторение инструментального «отыгрыша»-ритурнеля привносит на более мелком уровне *рондальность* (на схеме “**R**”), а две кульминации-вокализа («плач»), образующие дополни-тельную арку в форме, можно уподобить своеобразному «припеву» (на схеме “**D**”).

Важно, что «реприза» (т.е. возвращение хора и общего плана действия после сольного эпизода) совершенно не является разрешением, а, наоборот, усиливает драматизм ситуации, как бы «врывается» в спор детей, подхватывая его на более высоком уровне напряжения, и приводит к грандиозной кульминации — крику, создающей ощущение страшной, вселенской катастрофы.²⁰⁷ «Общее хоровое glissando по всему диапазону голосов — крик ужаса, исторгнутый из сотен душ, обрывается грохотом тамтама. Маленькая сценка вырастает до

²⁰⁶ Необходимо отметить, что такая аккордика обусловлена особенностями лада пьесы – это **В лидийский** (при ключе композитор выставляет только один бемоль). Это роднит «Балаганчик» с финалом «Курских песен» Свиридова, написанном в том же ладу.

²⁰⁷ В отношении формы здесь складывается ситуация, близкая II части кантаты – «ещё не реприза –уже не реприза»: динамическая, вариантная реприза (не дающая возвращения начальной интонации) становится генеральной кульминацией и зоной неустойчивости, а появляющаяся затем музыка, близкая началу пьесы, по функции является уже кодой («занавесом», послесловием, точкой).

масштабов подлинной трагедии, истинно шекспировской по нераздельности высокого и балаганного, реалистического и условного» (Т. Масловская, 1990. С. 90).

Если предыдущим частям свойственно скорее *эпическое* течение времени, постепенное развёртывание одного состояния, то в «Балаганчике» – время сжатое, сценическое, с *кинематографической* сменой планов (общий – крупный (диалог детей) – снова общий, и в нём крупным планом – паяц, и завершение общим планом – «занавес»), с наплывами эпизодов-«кадров» (этот эффект ощущается особенно ярко, когда в разговор Мальчика и Девочки буквально «врывается» хор). При этом поразительно многозначную функцию в этой пьесе-сценке выполняет *хор*: он, как в древнегреческой трагедии, констатирует и комментирует события, происходящие на невидимой для нас сцене, и одновременно играет роль зрителей балаганного представления, создаёт и общее эмоциональное напряжение ситуации, и как бы конкретное звуковое наполнение балаганного спектакля («И звучит эта адская музыка...» – хор изображает «завывание унылого смычка», а потом – в репризе – эта же интонация передаёт пронзительный крик паяца – «Помогите! Помогите!»).

При ярком образном контрасте «Балаганчика» с предшествующими частями кантаты, в нём действуют все те же принципы, которые отмечались нами в каждой части и вообще характерны для стиля Свиридова: исключительное внимание ко всем особенностям поэтического текста и, в то же время, творческое отношение к нему, непосредственная связь музыкальной формы с поэтической, стремление к концентрически-закругленной композиции (которая в «Балаганчике» гармонично сочетается с устремленностью к заключительной кульминации, и таким образом подчеркивается его финальная функция в цикле); остинатность и вариантность как ведущие приемы развития и характерные свойства практически всех средств выразительности, силлабический принцип соотношения музыки с текстом (слог=нота=аккорд), сочетание пения с текстом и вокализа и т.д.

Таким образом, «Балаганчик» становится смысловым итогом и кульминационной вершиной всей кантаты, но, в характерной и для Блока, и для Свиридова манере, этот финал не ставит «жирной точки», а превращается в глубокое многоточие, заставляющее задуматься. Таково эстетическое кредо композитора: «Искусство должно учить людей хорошему, должно преследовать дидактическую цель поучения. Но это не должно выпирать: ты должен поглотить, постичь это произведение, и там, “на дне”, найти эту цель» (из телевизионного интервью).

В кантате «Ночные облака» Свиридову удалось, на наш взгляд, выразить *музыкальную сущность* поэзии Блока: это **мысль, воплощенная в звучании**. Композитору удалось так «подключить» к стихам Блока свою музыку, что воздействие «музыки» метафорической умножилось музыкой реальной.

Музыкальные образы, композиционные решения, музыкальная интонация Свиридова – самостоятельны и самоценны, однако созданы «по образу и подобию» поэтических, по тем же законам. А для этого требуется не только особое композиторское дарование, но и глубокое постижение блоковского художественно-философского видения мира, его внутреннее творческое приятие: ведь, как писал Блок, «стихи – это мировоззрение». По верному замечанию исследователя, «музыканту надо настолько глубоко войти в круг переживаний поэта, чтобы средствами своего искусства воссоздать духовное, эмоциональное и звуковое напряжение стиха. Он должен ощутить и пересоздать поэтический мир Блока **не в отдельных его темах и образах, но как целостное поэтическое явление**». (Т. Болеславская – 1975. С. 6, выделено мной – Ю.О.).

Как мы убедились, законы поэзии и музыки не могут *прямо* проецироваться друг на друга – это разные виды искусства. Но на более высоких уровнях они смыкаются и оказываются едиными – «сущность процесса звучания и стиха, и музыки одна» (Асафьев). Уловить эту эмоционально-интонационную сущность и передать её в музыке – вот художественная задача музыканта. Думается, музыкальное воплощение блоковской поэзии требует от композитора колоссального духовного напряжения и даже самоотверженности.

«БАЛАГАНЧИК»
СХЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Инстр. вступ.	Хор	Инстр. ритурнель	Хор	Инстр. ритурнель	Сольный эпизод	Инстр. ритурнель	Хор	Инстр. ритурнель	Хор	Инстр. ритурнель	Хор
R	а а' а а'	R	b b c c	^{"припев"} D + R плач-вокализ	варианты а и с + R'		c b b b c b + R + D'		а а		
6 т.	8 т. (4+4)	4 т.	8 т.	4 т. + 3 т.	12 + 13,5 т. + 1,5 т. (= 27 т.)		17 т.	2 т.	9 т. + 1 т. + 10 т.		
I часть											
A				B				Динамическая реприза A'			
A				A'				A			
кода											
кульминация											

2. Вокальный цикл «На снежном костре» Эдисона Денисова на стихи А. Блока (1981): музыкально-поэтический символизм

*Музыка должна усиливать стихи,
заставлять их играть новыми красками,
поворачивать их в новую, иногда неожиданную сторону,
усиливать их подтекст (а иногда — вводить новый подтекст).*
Эдисон Денисов

«Этот цикл для голоса и фортепиано на стихи Александра Блока, он очень важен для меня. Я, конечно, не могу быть объективным судьей самому себе, но, по-моему, это вершина того, что сделано мною раньше в вокальной музыке» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 288). Таково мнение композитора, неоднократно во многих высказываниях подчеркивающего свою любовь к этому сочинению, ставившего его в один ряд с общепризнанными «вершинными» своими созданиями (Реквиемом, оперой «Пена дней»). В дневниках Денисов с воодушевлением рассказывает, как при работе над лучшими своими сочинениями («Скрипичный концерт, Реквием и опера, не говоря уже Пушкине и Блоке») «возникает ощущение, что уже не я пишу музыку. Она возникает сама собой, и притом, в единственном, безошибочном варианте...» («Неизвестный Денисов»²⁰⁸, 1997. С. 65, разрядка моя — Ю.О.).

Однако следующая же запись в дневнике композитора с горечью констатирует: «Чем лучше сочинение, тем сложнее его судьба и тем труднее его путь к людям». На обсуждении в Союзе композиторов цикл был принят отрицательно. Отрицательно-снисходительный взгляд на него ощутим в работах некоторых исследователей творчества Денисова, оценивающих качество музыки прямо пропорционально степени «новизны техники», на которую уж никак не претендуют «традиционная мелодика, ясное произнесение слов, тональная гармония, естественность высказывания и непосредственность музицирования» (В. Ценова // «Н.Д.». С. 23).

Первым «недостатком» цикла коллеги Денисова вывели «отражение в музыке не смысла стихов, а собственного внутреннего мира композитора» (там же, с. 22). Но ведь именно таков был замысел автора, неоднократно отмечавшего, что для него поэзия в вокальном сочинении — лишь способ личного высказывания. «Никто ничего не понимает вокруг меня — ведь Блок — это только прекрасный материал, оказавшийся столь мне близким, и я раскрыл совсем не Блока, а только самого себя. У меня было ощущение, что

²⁰⁸ Далее — сокращенно «Н.Д.».

я стою голым перед людьми и, наконец, они видят, кто я, о чём я думаю и чем живу. Но никто ничего не понял. Но это и хорошо» («Н.Д.». С. 76).

Большая часть стихов, отобранных композитором для цикла, написаны Блоком в период 1907 – 1909 годов, многие входят в циклы «Снежная Маска», «Маски» и «Фаина». Вот как вспоминает о Блоке этого времени Б. Зайцев: «В эти годы и последующие Блок написал книги, глубоко вошедшие в нашу поэзию. Из них особенно пронзающей казалась мне “Снежная маска”. Её отчаянье заражало. Сильный, почти трубный звук в ней. “Прекрасная Дама” рухнула, вместо нее метели (сильно Блоком, как и Белым, почувствованные), хаос... Рыдательность, хоть и сдержанная (Блоку не шел бурный экстаз), всё проникала — и большая искренность... записывал он внутренний свой путь. Его судьба — в его стихах» («Воспоминания о серебряном веке», 1993. С. 172).

Последнюю фразу можно сказать и о Денисове. «Я пишу музыку прежде всего, наверное, на стихи, которые я мог написать сам, если бы был поэтом, то есть выбор стихов — это всегда как бы мой автопортрет» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 397). Поскольку Денисов подчеркивает абсолютную автобиографичность содержания «На снежном костре», представляется необходимым проследить поэтические мотивы цикла, ставшие общими для обоих художников.

2.1. Компоновка цикла, поэтические мотивы, концепция

Цикл представляет собой необычайно развернутый (24 части, около часа звучания) *лирический монолог*²⁰⁹. Обращает на себя внимание особенный выбор композитором стихов: почти исключительно от первого лица – «Я»; лишь в некоторых стихотворениях герой присутствует чуть более опосредованно, но вполне определенно²¹⁰. И, хотя у самого Блока далеко не все стихи написаны от первого лица, всё же думается, что такой длительный лирический цикл-монолог отвечает глубинному свойству поэзии Блока – непрерывности лирического «тока». Как уже отмечалось в настоящей работе, Блок воспринимал свое творчество как *единое целое, как одно развернутое во времени произведение*, как отражение пройденного поэтом «пути» (см. цитаты на с. 142-143).

²⁰⁹ Большинство стихотворений, избранных композитором для цикла, не были до этого музыкально воплощены. Исключения: «Медлительной чредой...» (весьма популярное у композиторов стихотворение, см. Приложение), «Протекли за годами года» (Г. Крейтнер), «В углу дивана» (Н. Пейко), «Полный месяц встал над лугом» (Н. Мясковский), «И я опять затих у ног» (С. Фейнберг, М. Цветаев, Энке), «Кругом далекая равнина» (Я. Солодухо).

²¹⁰ В романсах: №2 «Элегия» («И кажется, и помнится, и мнится...»), №3 «Ночь» («Страшно выйти на дорогу...Хоть и знаешь... И тогда пройдешь...»), №5 «Мой жребий» («Друзья, близка ночная твердь!»), №21 «Перед закатом» («Кругом далекая равнина... Внизу – родимая долина...»). Только в двух из 24 частей цикла главным героем выступает сама Снежная буря-Смерть – в №6 «На снежном костре» и в №23 «И опять снега».

Денисов составляет цикл именно так, чтобы высветить эту идею *пути*, сколь важную для блоковского творчества, столь близкую и самому композитору. «Мне всю жизнь хочется написать свой “Зимний путь”». «В цикле на Блока неожиданно сильно прорвалась моя глубокая любовь к Шуберту» («Н.Д.». С. 55). На некоторые параллели с вокальным циклом «Зимний путь» Шуберта указывает сам автор: это и совпадение количества частей (24), и образный строй цикла. Поэтику обоих вокальных циклов объединяют романтические мотивы одиночества, странничества («зимнего», «снежного» пути), неразделенной любви, тщетности мирской суеты, эфемерности счастья, неотвратимости смерти. И сами названия частей Денисов дает явно в духе шубертовских (некоторые даже совпадают: «Одиночество», «Огоньки» (у Шуберта «Блуждающий огонёк»)), «Последний путь», «Последняя встреча» (у Шуберта – «Последняя надежда»). У Шуберта в цикле есть лейтобразы пути (как бы его «вехи»: «Почта», «Путевой столб», «Постоялый двор») и лейтинтонации (например, «почтового рожка» – по трезвучию). Денисов строит на лейтинтонационности всю драматургию цикла. У Шуберта героя-путника сопровождает водная стихия («Водный поток», «У ручья»), у Денисова — снежная. О сходстве музыкального образа финала цикла с «Шарманщиком» говорит сам композитор: «“Последний путь” — он здесь вообще аналогичен шубертовскому “Шарманщику” в “Зимнем пути” по своему драматургическому значению. К тому же здесь есть и та же строфическая песня, и та же оstinatность, и то же звучание quasi-шарманки» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 289).

Как и у Шуберта, *путь* в цикле Денисова – и жизненный, и внутренний, духовный путь Поэта. «Это — рассказ о моем одиночестве и о моих разочарованиях» («Н.Д.». С. 98). *Одиночество* художника – тема, волновавшая Денисова, многократно отражена в его дневниках. «Меня очень тяготит мое одиночество, но я ни с кем (кроме моих детей) не могу быть. Мне со всеми скучно и неинтересно». «В моей жизни нет никаких радостей — полный крах кругом». «Кругом одна пустыня и ни одного человеческого голоса вокруг» («Н.Д.». С. 45, 42, 40). «Почему все большие поэты несчастны?» Денисов — о Блоке: «Блок умер потому, что он понял, что колодец его пуст и всё то, во что он верил и что он любил, навсегда ушло от него» («Н.Д.». С. 60).

Важнейшей и для Блока, и для Денисова становится мысль об обреченности художника, будучи непонятым и не принятым своими соотечественниками, своей страной, всё-таки «нести свой крест» во имя искусства и высшей правды. «Большинство людей живет “растительной” жизнью и получает от этого радость, я же почему-то продолжаю нести свой крест» («Н.Д.». С. 92, разрядка моя — Ю.О.). Этот поэтический

мотив — «о назначении поэта»²¹¹ — прослеживается во многих романсах: №1 «Одиночество» («Среди толпы блуждаю я / С одной лишь думою заветной»), №4 «Снежный путь» («И на этот путь оснеженный / Если встанешь — не сойдёшь»), №6 «На снежном костре» («И взвился костер высокий Над распятым на кресте!»). Подобно манифесту Поэта, эта мысль выражена в стихотворении, названном Блоком «Усталость» (а Денисовым, что характерно, «Мой жребий», №5 цикла):

Кому назначен темный жребий,
Над тем не властен хоровод.
Он, как звезда, утонет в небе,
И новая звезда взойдет.

И краток путь средь долгой ночи,
Друзья, близка ночная твердь!
И даже рифмы нет короче
Глухой, крылатой рифмы: смерть.

И есть ланит живая алость,
Печаль свиданий и разлук...
Но есть паденье, и усталость,
И торжество предсмертных мук.²¹²

Общей для обоих художников трагедией жизни стала *любовь* и идеализация женщин, не способных понять и оценить «души золотые россыпи», положенные к их ногам (выражение Денисова). «Блок тоже идеализировал женщин»; «очень больно и тяжело, когда тебя не понимают те люди, которых ты больше всего любишь»; «пронзительные по боли и нежности стихи, обращенные к Волоховой», оказались «выстрелом в пустоту»²¹³; «У Блока его непрерывная и сильная тоска объясняется тем, что рухнуло всё, во что он верил: полное разочарование в женщинах (особенно тяжелое для него, ибо он был Поэтом и верил в красоту) и в революции (которой он тоже хотел верить)» («Н.Д.». С. 74, 92). Поэтому тема одиночества и «несения креста» сопровождается мотивом *разочарования* в любви и *усталости* души: №1 «Одиночество» («...тусклый взор души больной»), №2 «Элегия» («Душа не избежит невидимого тленья»), №5 «Мой жребий» («...Но есть паденье и усталость, / И торжество предсмертных мук»), №16 «Одинокий странник» («Своей душе, давно усталой, / Я тоже верить не хочу»), №18 «Последняя встреча» («Земное сердце уставало / Так много лет, так много дней...»), №14 «Второе крещение» («Я так устал от ласк подруги / На застывающей земле», «Весны не будет, и не надо»), №19 «И я любил» («Я шлю лавину тем ущельям, / Где я любил и целовал!»), №20 «Протекли за годами года» («...она не любила меня никогда. / Только

²¹¹ Название одной из статей А. Блока.

²¹² у Денисова — *Но* есть ланит..., *И* есть паденье... Глубокий анализ этого стихотворения даёт Е. Эткинд в книге «Проза о стихах» (с. 56-59).

²¹³ Поэтические циклы «Снежная Маска» и «Фаина» посвящены Блоком актрисе Н. Волоховой.

встречным, случайным я был»), №24 «Последний путь» («Я уйду, душою праздный, / В метель, во мрак и в пустоту»).

Близким композитору оказалось и творческое молчание поэта последние три года жизни, когда для него, написавшего поэму «Двенадцать», «все звуки прекратились»: «это ощущение страшное и тяжелое, как будто ангел тебя навсегда покинул. И я понимаю Блока в последние годы его короткой и печальной жизни» («Н.Д.». С. 79). Такое тягостное опустошенное состояние «праздности души», «сознания оборвавшей нить», передаётся в финале цикла («Последний путь») в однообразном стонущем «всхлипывании» «расстроенной шарманки».

Автобиографические впечатления Денисова нашли отклик даже в конкретных поэтических образах: «странно, что я у Блока нашёл тот же снежный цветок, который видел сам зимой в Рузе (“И я опять затих у ног...”» («Н.Д.». С. 53).

Позиция композитора – «слова текста должны стать моими» — вероятно, определяет и весьма свободное обращение с ними. «Если в стихах Блока что-то не совпадало с моими мыслями или с событиями моей жизни, я их не включал в цикл» («Н.Д.». С. 62). То, как композитор отобрал стихи Блока, как «отредактировал» некоторые из них, как расположил в цикле, – действительно заставляет говорить о **новом** поэтическом **цикле**, где каждое стихотворение «отсвечивает светом» других, приобретает какие-то иные оттенки смысла.

Помимо некоторых купюр и отдельных изменений текста, Денисов почти всем стихотворениям дает новые названия. «Называя стихи в моих циклах, я даю ключ к автобиографическому пониманию моих романсов. Эти названия приближают стихи ко мне, делают их моими. Над многими названиями я долго думал и искал наибольшей точности» («Н.Д.». С. 73)²¹⁴.

Составленный Денисовым новый поэтический цикл в сравнении с циклами Блока отличается, кроме указанной ранее «монологичности», нарочитым «обесцвечиванием»— из всей палитры блоковских красок здесь безраздельно властвуют только белый и черный цвета: *снег* и *ночь*. Но именно эти цвета занимают в творчестве поэта особое место, они, по наблюдениям исследователей, и количественно преобладают над другими²¹⁵. «Снег да снег. Всю избу занесло. / Снег белеет кругом по колено. / Так морозно, светло и бело! / Только *черные, черные* стены...» (II. С. 322); Конечно, у Блока это не только пейзаж

²¹⁴ Все поэтические тексты цикла с указанием правок, внесенных композитором, даны в Приложении III (с. 478).

²¹⁵ См. сравнительную таблицу основных красок в поэзии Блока в статье К. Тарановского «Некоторые черты символики Блока» // К. Тарановский, 2000. С. 19.

(белые снега в зимней ночи). «Важны и их символические значения: они оба (опять-таки не без влияния довольно широкой фольклорной традиции) ассоциируются с темами “черной гибели” и “белой смерти”» – пишет З. Минц (1999. С. 136). Исследователь символизма А. Ханзен-Лёве также отмечает: «Перед лицом смерти, конца многокрасочный земной мир редуцируется до *tabula rasa*, часто изображаемый как мир снега и льда, где всё имеющее форму либо исчезает в снежной дыре белизны, либо обрушивается в сверж-ничто потустороннего белого...» (А. Ханзен-Лёве, 2003. С. 464).

Неслучайно этой черно-белой «графикой» Блок воплощает в поэме «Двенадцать» революционную стихию:

Чёрный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер — на всём Божьем свете!

Главной образно-символической сферой цикла является *стихия снежной бури* — метель, вьюга. «Весь цикл буквально прославивается идеей *снежного ветра* – еще одна важная лейтмотивная идея, которая постоянно возвращается в музыкальный текст разных романсов. Она здесь у меня реализуется и в “Ночи”, и в “Снежном пути”, а “На снежном костре” – у рояля здесь вообще самая настоящая снежная метель; затем, конечно, “Смятение” и особенно “Второе крещение”, где этот ветер становится совсем непрерывным, как бы воющим и очень стремительным» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 289, выделено мной — Ю.О.).

Герой во власти снежной стихии – это символ бесприютности, одиночества, душевного холода, бессилия, «оледенения» («мне сердце превратила в лёд»). «Ветер, ветер...» «Ветер—знак времени и знак моей судьбы; потому я, видно, бесприютен» — печально говорил сам поэт. Образ ветра действительно пронизывает поэзию Блока, можно даже сказать, олицетворяет её:

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии Третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.

(Б. Пастернак, «4 отрывка об Александре Блоке»)

Стихия Александра Блока—
Метель, взвивающая снег.
Как жуток зыбкий санный бег
В стихии Александра Блока.
Несёмся — близко иль далёко?—
Во власти цепенящих нег.
Стихия Александра Блока —
Метель, взвивающая снег.

(Ф. Сологуб)

Ночь, снег, вьюга, так или иначе определяющие «пейзаж» большинства стихотворений, смешивают, стирают очертания реального мира, а в сюжете усиливаются

сюрреалистические черты («снежный сон»)²¹⁶. Метель властвует именно «*между небом и землей*» — для Блока это значит между духовным и материальным, между раем и адом, — там же, где «живет угрюмая тоска» героя (№21 «Перед закатом») и где «веселится смерть» (№23 «И опять снега»)²¹⁷. В символическом смысле это также и воплощение мытарств героя. Цепочка образов — «безрадостно догоревшего на храме креста» (№4), несущего свой крест того, «кому назначен темный жребий» (№5), «распятого на кресте» (№6), «купели» и «второго крещения» (№14) естественно, ассоциируется с образом Иисуса Христа, который возникает вначале как ощущение героем собственной участи (№17 «В пустыне»: «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу»), затем «снежный путь» приводит героя к встрече с Ним (скорее видению Его—№22 «На кресте») и отчаянному взыванию к Нему: «и челн Твой будет ли причален / К моей распятой высоте?» (не напрасны ли его страдания? благословенна ли его жертва? будет ли Поэт прощен и принят в Царствие Небесное?)

Комментируя содержание цикла, композитор подчеркивает особую важность для него этой смысловой линии: «Одна из самых главных здесь – это идея снежного креста: “и вьюга поднимает снежный крест”. И в конце концов всё приходит к главному – видению Христа, распятого на кресте – по-моему, один из самых сильных поэтических образов Блока. Кто-то из моих знакомых французов даже сказал, что цикл “На снежном костре” – это мой “второй реквием”. Наверное, в этом есть своя доля истины» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 288)²¹⁸.

Итак, важнейший образ-символ цикла — *Крест* — предстаёт в характерном блоковском противостоянии-единстве «Радость-Страданье — одно»²¹⁹: это, прежде всего, символ Смерти («Кому назначен темный жребий»), но крест, который несет Поэт — это его творчество, единственный смысл его жизни, а, значит, сама Жизнь²²⁰. Поэтому крест

²¹⁶ Этот сюрреалистический колорит важен для Денисова: «Поэзия Блока...она глубоко личная и настоящая высокая поэзия. Это человек с огромной индивидуальностью и с огромным, глубочайшим, хотя и очень часто, правда, сюрреалистическим видением мира» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 288).

²¹⁷ «Поэтическое мышление Блока глубоко философично. Согласно его представлениям о миропорядке, духовно-идеальное и материальное начала не столько вступают в противоборство, сколько дополняют друг друга. Одним из ключевых в мировоззрении Блока становится понятие *стихии* – универсальной силы, действующей через ту или иную субстанцию, превращающей вещество в субъект космического процесса, представленного диалектикой антитетических тенденций: распада и слияния, убыли и роста. Классическая тетрада стихий *воды, огня, земли и воздуха*, восходящая к античной натурфилософии, играет важную роль в блоковском мифе о мире» (О. Февралева, 2007. С. 10).

²¹⁸ Последняя часть «Реквиема» Денисова называется «La croix» («Крест») и содержит определённую музыкальную символику – темы креста и близкую ей монограмму композитора (об этом будет сказано ниже).

²¹⁹ Цитата из блоковской драмы «Роза и Крест».

²²⁰ Это один из характерных блоковских «оксюморонов» (противоречий-единств): Смерть «не была для Блока категорией “ужаса”, напротив, смерть осознаётся поэтом как очищение души и преддверие обновленного бытия. В блоковском восприятии погребального локуса побеждает парадоксальное чувство торжества жизни» (О. Февралева, 2007. С. 12).

здесь напрямую связан с метельной стихией («вьюга строит *снежный крест*») – тоже одновременно и гибельной, и несущей радостный восторг герою, потому что это — стихия вдохновения, творчества. Уже в ранних стихах Блока возникает эта смысловая параллель: «плакали зимние бури... плакали струны мои»; ветер, сквозным напором летящий сквозь его поэзию, и есть ощущение стихии творчества как «музыки бури», вьюги, метели. А тишина для поэта равносильна смерти.

«...Я знаю ... что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и *должен* идти по нему неуклонно» — пишет Блок Андрею Белому (VIII. С. 184). Завершенная к 1916 г. лирическая «трилогия вочеловечения» соотносит путь поэта с миссией Христа, Сына-Слова Божьего: в своем творчестве Блок проделывает огромный путь – из «туманного сияния» – «вочеловечившись» в «страшном мире» – и принимая свой крест Поэта — «трагического тенора эпохи» (Ахматова). З. Минц пишет: «у Блока "Я" — Христос, подобно героям Достоевского, берет на себя вину за грехи мира..., искупая его своей жертвенной гибелью. ... С линией "я" — Христос сложно соотносится блоковское осмысление лирического "я" как человека. ... Путь человеческий и путь "невоскресшего Христа"—один и тот же путь *земного воплощения* (ср.: "Несбывшееся воплотить")». (З. Минц. С. 298). Сложный символический смысл образа Христа у Блока отмечает и другой исследователь: «С одной стороны, Христос у Блока часто связан с высотой, со страданием, с надеждой, с бедностью и бездомностью, с запредельностью и неотмирностью, – понятиями и ценностями, имеющими положительное значение в мире поэта. С другой стороны, есть невероятно грубый набросок пьесы о Христе 7 января 1918 года [Блок. VII. С. 316-317]. И, наконец, знаменитая фраза в дневнике: "Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак" (VII. С. 330). В сущности, "Исус Христос" у Блока списан поэтом с себя. И сложное, противоречивое отношение Блока к нему – это проекция его отношения к себе» (Е. Ермолин; эл. ресурс). Проблема финала поэмы «Двенадцать», которая, как известно, заканчивается появлением «в белом венчике из роз» Христа, уже в течение века остается предметом неутихающих дискуссий литературоведов.

В некотором смысле Денисов также ассоциировал себя (как художника, отчасти и как личность) с Христом. Об этом свидетельствуют его высказывания в дневниках: «На настоящего художника в моменты прозрения нисходит дух Божий. Но это дано лишь немногим избранным. И в этом — высшая радость». «Настоящий художник должен нести Свет людям. Люди в этом очень нуждаются, хотя чаще всего и не знают этого». «Тот, кто несет Свет людям, берет на себя часть мук Христа». И даже: «Почти вся моя жизнь — это непрерывное метание бисера перед свиньями. Впрочем, этим же занимался и Христос». «Нельзя быть добрым и отдавать всё людям, в тебя сразу же начинают кидать камнями,

как в Христа» («Н.Д.». С. 63, 74, 49). При этом композитору особенно был близок образ «Христа, уставшего крест нести» (его выражение о третьей части «Итальянских песен»).

* * *

Белые, снежные образы-символы и у Блока, и у Денисова раскрывают внутренне огромный семантический спектр. «Мотивы снега и зимы у Блока — если сравнивать его с другими символистами — распространены в таком избытке, что можно говорить прямо-таки о некоем частном мифе. Культ снега и зимы занимает здесь одно из центральных мест в общем апокалиптическом комплексе и, кроме того, связывается с мифопоэтикой “Севера”, объединяющего Скандинавию, романтическую северную Германию и петербургский Север России в некий замкнутый снежный мир» (А. Ханзен-Лёве, 2003. С. 503).

С 1902 г. у Блока преобладает символика омертвения, застывания, замерзания; «зима» все в большей степени становится синонимом «смерти»; снег символизирует мертвенную бледность и саван: «...Отошла Я в снега без возврата, / Но, холодные вихри крутя, / На черте огневого заката / Начертала Я Имя, дитя...» (1902, I. С. 213); «...На белом, холодном снегу / Он сердце свое убил» (1902, I. С. 229). «Я всех забыл, кого любил, / Я сердце вьюгой закрутил, / И бросил сердце с белых гор, / Оно лежит на дне! [...] Пронзай меня, Крылатый взор, / Иглою снежного огня» (1907, II. С. 251)

Вслед за поэтикой Блока, в цикле возникает целый «метельный мир»²²¹. В этом ледяном «царстве» снежными оказываются и птицы, и цветы, и купель, и крест, и даже... **костер**: «И взвился костер высокий над распятым на кресте!» (№6 «На снежном костре»)²²². «В качестве парадоксального противоположения апокалиптическому “мировому пожару” Блок развивает свой миф о “мировом оледенении”, причем *сгорание* и *замерзание* у него могут выступать одновременно как два аспекта одной и той же символики смерти» (А. Ханзен-Лёве. С.).

Но здесь «пожар метели белокрылой» становится еще и символом *любви* («и моя ли страсть и нежность хочет вьюгой изойти?»). Так открывается совершенно другая смысловая сторона блоковской метели — снежная стихия оказывается не только

²²¹ Образное выражение З. Минц по отношению к циклу «Снежная Маска».

²²² К. Чуковский с удивлением и восхищением пишет об этом: «Даже впечатления зноя и холода так неразрывно сливаются у него воедино, что безо всякого сопротивления принимаешь такие, казалось бы, противозаконные соединения слов, как *снежный* огонь, *снежный* костер, *метельный* пожар, и даже тот самый сложный синкретический образ, в котором он воплощает свою Снежную Деву:

Она была живой костер
Из снега и вина.

Слово *снежный* он вообще применял к самым неожиданным вещам. У него были и снежные нити, и снежная маска, и снежная пена, и снежная птица, и снежная кровь, и снежное вино, и снежный крест; у всякого другого поэта это была бы монотонная вычура, а у него...это является одним из живых проявлений его дремотного стиля» (К. Чуковский, 2010. С. 134).

олицетворением смерти, но и любви. Весь цикл пронизывает это удивительное по красоте и поэтичности щемящее чувство.

Незримая «Ты», к которой непрестанно обращается герой в своем внутреннем монологе, принимает различные облики. Вот Она — суровая, «закованная в снега», встающая вдали «в снежной пене» и властно зовущая к себе Снежная Дева (как бы «душа метели», как Снежная Королева у Андерсена²²³), «Голубая царица земли... Обручѣнная с холодом зим» (И. С.) — в №4 «Снежный путь» («И на этот путь оснеженный / Если встанешь – не сойдешь»). Эта образно-символическая сфера раскрывается в других «метельных» романах цикла: №6 «На снежном костре», где «крылатыми очами Нежно смотрит высота» и словно завораживает героя «заклинательным танцем» снежного огня; своеобразно преломляется в №14, когда герой принимает «второе крещение» снежной бурей и его сердце «обращается в лед» (снова параллель с Андерсеном!); в №15 герой слышит Её «голос сквозь метели» и читает Её «условный знак», и, наконец, в №23 «И опять снега» — маска сброшена, и перед нами, вздымая снежный смерч, «веселится смерть».

Но Снежная Дева может предстать и в ином образе — «давно и тайно милой», прекрасного «холодного неживого цветка», чьё «тонкое» «живое Имя» герой повторяет «с тайной грустью, грустью нежной» (№9 «Снежные цветы»). Её «снежность» всегда перекликается у Блока «с нежностью» – видимо, ассоциируясь с хрупкостью снежинок или ледяных кристаллов и их призрачностью, прозрачностью; объединяющим смысловым коррелятом для обоих этих слов становится *белый* цвет: это и цвет снега, и символ чистоты, невинности, нежности и даже святости:

Ты так светла, как *снег* невинный.

Ты так *бела*, как дальний *храм*.

Ты была светла до странности

И улыбкой непроста.

Я в лучах твоей туманности

Понял юного Христа.

Для Блока, конечно, важно звуковое, «музыкальное» подобие *снежный – нежный* (явление, обозначаемое в литературоведении термином «паронимия»²²⁴), примеров таких созвучий чрезвычайно много в его поэзии: «Подойдет — и медленно положит / *Нежный саван снежной белизны*» (И. С. 303); «...Спи ты, *нежная* спутница дней, / Залитых

²²³ А. Ханзен-Лёве отмечает: «Образ блоковской Снежной Девы (“девы белых снегов”, “вся овеейна снегами”) напоминает о зимнем (сказочном) фольклоре у Г. Х. Андерсена, чья “Снежная королева” — наряду с образами других литературных сказок — именно в эти годы постоянно просвечивает прежде всего у Блока, но также и у Белого или Бальмонта: “...С этой *Девой* далекой ты слита Судьбой, Роза-влага, цветок голубой. [...] Дева *белых снегов, голубых ледников*...” (Бальмонт, 1903)» (2003. С.)

²²⁴ Паронимия (от греч. *возле*, при + имя) — частичное звуковое сходство слов при их семантическом различии (полном или частичном).

небывалым лучом. / Ты покоишься в белом гробу...» (I. С. 323). «...Вот поднялся вихорь снежный, / Побелело всё крыльцо... / И смеющийся и нежный / Закрывает мне лицо...» (I. С. 154); «...Зарделось нежное лицо, / Вдохнул холодный снег» (I. С. 209).

Встреча с Ней, возможность Её ответной любви символизируется Блоком как «весна». «В моей душе любви весна / Не сменит бурного ненастья» (№1); «Изменнику протянешь руки, / Весной далёкой наградишь» (№16); «И, может быть, цветок весны уронишь / Здесь, в этой мгле...» (№11). Такова надежда блоковского героя на освобождение от «зимнего плена»:

<p>... Мы тогда откроем двери И заплачем, и вздохнём, Наши зимние потери С легким сердцем понесём.</p>	<p>... Я твоей любовной ласкою Озарен—и вижу сны. Но, поверь, считаю сказкою Небывалый знак весны.</p>	<p>... Ты услышишь сладостные речи, Ты ответишь на мою любовь. Час придёт—в холодные мятели Даль весны заглянет, весела...</p>
--	--	---

Но эта «далёкая весна» остаётся в цикле лишь надеждой, а «реальностью» всё с большей ясностью становится безответная, неразделенная любовь. «Весны не будет, и не надо» (№14); «Она не любила меня никогда» (№20).

Ты далека, как прежде, так и ныне,
Мне не найти родные берега.
Моя печаль чужда твоей святине,
И радостью душа не дорога.

Суровый хлад — твоя святая сила:
Безбожный жар нейдёт святым местам.
Пускай любви — забвенье и могила,
Ты над могилой — лучезарный храм²²⁵.

И нет разлуки тяжелей.
Тебе, как роза, безответной,
Пою я, серый соловей,
В моей темнице многоцветной.

Наконец, иногда Она кажется просто земной женщиной, даже не совсем понимающей Поэта («Ты твердо знаешь: в книгах — сказки, / А в жизни — только проза есть» — с иронией говорит он ей), но близкой, любимой, печальной, усталой и даже «постылой»: «И больше не было меж нами / Ни слов, ни счастья, ни обид» (№18 «Последняя встреча»); «Я так устал от ласк подруги / На застывающей земле...» (№14 «Второе крещение»); «И те же ласки, те же речи, / Постылый трепет жадных уст...» (№19 «И я любил»).

²²⁵ К. Чуковский, сопоставляя культ Вечной Женственности у Вл. Соловьева и Блока (находившегося в раннем творчестве под большим его влиянием), отмечает: «Блок никогда не чувствовал ее доброты. Кажется, он перестал бы любить ее, если бы она была добра. Ему нужно было любить — равнодушную» (К. Чуковский, 2010. С. 98, разрядка моя — Ю.О.)

Всю жизнь ждала. Устала ждать.
И улыбнулась. И склонилась.
Волос распущенная прядь
На плечи темные спустилась.

Мир не велик и не богат -
И не глядеть бы взором черным!
Ведь только люди говорят,
Что надо ждать и быть покорным...

А здесь какая-то свирель
Поет надрывно, жалко, тонко:
«Качай чужую колыбель,
Лаской немилого ребенка...»

В некоторых стихах Она является в виде таинственной «снежной маски», чьи речи «так странны», которая «дразнит» героя своей загадочностью: «Не разгадать живого мрака, / Которым стан твой окружен» (№15 «Условный знак»).

Не пойму я, что нас манит,
Не поймешь ты, что со мной,
Чей под маской взор туманит
Сумрак вьюги снеговой?

И твои мне светят очи
Наяву или во сне?
Даже в полдне, даже в дне
Разметались космы ночи...

Но из другого важнейшего стихотворения цикла становится ясно, что «маска» — это плод фантазии Поэта, который может силой своего искусства создать любой мир (№10 «Огоньки»):

Верь лишь мне, ночное сердце,
Я – поэт!

И пройдут любые тени
При огне,

Я какие хочешь сказки
Расскажу,

Странных очерки видений
На стене.

И какие хочешь маски
Приведу.

И любой колени склонит
Пред тобой...

И любой цветок уронит
Голубой...

Итак, многочисленные «лики» блоковской Героини (которая, как известно, представляет собой сложнейший многосоставный символ, к тому же менявшийся на протяжении его творчества — от Святой, Софии-мудрости, Зари, Купины, Прекрасной Дамы, Вечной Женственности к Снежной Маске, Незнакомке, Кармен, и, наконец, к женскому образу России) всегда объединял важнейший — Она была его *Музой*. «Да, я с тобой незнаком. / Ты – стихов моих пленная вязь» «Посещает меня, возрастая, / Неотступная Тайна моя». Цикл «Страшный мир» Блок начинает стихотворением «К

Музе», которое как нельзя лучше раскрывает это сложное противоречивое смешение восторга и мученья, зла и добра, ада и рая, любви и гибели:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.
И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты – и Муза, и чудо.
Для меня ты – мученье и ад.
Я не знаю, зачем на рассвете,

В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами –
Всё проклятье своей красоты?

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,
И любви цыганской корочке
Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада –
Эта горькая страсть, как полынь!

И всё-таки Поэт неизменно ждет Её прихода: «Я озарен – я жду твоих шагов» (№11 «Ожидание»), «Только ты одинокою тенью / Посети на закате меня» (№12 «Сумерки»). «Ты» — как Муза, любовь как единственный источник творчества многократно подчеркивается в цикле Денисовым:

Но для меня неразделимы
С тобою – ночь, и мгла реки,
И застывающие дымы,
И рифм веселых огоньки.

...

И никому заботы нет,
Что людям дам, что ты дала мне,
А люди – на могильном камне
Начертят прозвище: Поэт.

...

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Поэтому герой готов добровольно идти на гибель на «снежном костре» — огне любви и творчества («И нет моей завидней доли — / В *снегах* забвенья *догореть* / И на прибрежном снежном поле / Под звонкой вьюгой умереть»). Так проясняется блоковский **оксюморон** – «**На снежном костре**», давший название циклу²²³. Для Денисова также важна эта символическая идея *горения* и *сгорания*, жертвенности, а оксюморон «снежный костер» усиливает ощущение «затерянности в снегах» этой жертвы, и, может быть, даже бессмысленности её. «Я верю в то, что в ночь перед распятием Христос плакал кровавыми слезами. Слишком велика была его боль крушения всего того, во что он так верил». «Иисус ... плакал перед смертью не из-за страха ее, а потому что понял, что доброта бессильна». «Нашему времени нужен новый Христос, но его крестный путь будет столь же бесцелен» («Н.Д.». С. 50).

²²³ З. Минц, анализируя цикл Блока «Снежная Маска», отмечает, что оксюморон становится центральной особенностью стилистики цикла (З. Минц, 1999).

Семантический ореол Любви в цикле постепенно расширяется: многоликая Она— Снежная Дева, «давно и тайно милая», «маска» — превращается в конце концов в «родную Галилею» (№17 «В пустыне»), «суровую родину» (№22 «На кресте»), распявшую своего Поэта, своего «невоскресшего Христа». Так любовь становится Любовью к Родине, к Христу (у Блока стихотворение «Когда в листве сырой и ржавой...») открывает цикл «Осенняя любовь»). Вспоминаются близкие по образу строки Маяковского:

И только
боль моя
острей—
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

«Для Блока любовь — подвиг, служение, миссия. Он сознает себя пророком любви» (Н. Минский, 1922. С.). Один из современников Блока, А. Громов, вспоминает состоявшийся однажды с поэтом «долгий, внешне бессвязный, но внутренне многозначительный разговор о любви — об ее “изломах”, и “муке”, и “жертвенности” (выражения Блока)» («Судьба Блока», 2009. С. 188). Именно так хочется охарактеризовать цикл «На снежном костре».

Замечательно сформулировал глубинную этическую сущность творчества поэта К. Чуковский: «”Там человек сгорел!”²²⁴ – такова тема Блока; как сгорает человек от веры, от безверия, от отчаяния, от иронии, и, естественно, эти стихи о человеке, сжигаемом заживо, казались не просто стихами, но болью. Для читателя это не просто произведение искусства, но дневник о подлинно переживаемом. Но только по внешности это был мрачный дневник, а на деле радостный, потому что Блок, несмотря на все свои мрачные темы, всегда был поэтом Радости. В глубине глубин его поэзии есть именно радость – о жизни, о мире, поэт всегда говорит миру “да”, даже когда он говорит ему “нет”. Творчество всегда есть приятие мира. Развенчивая жизнь, Блок всё больше становился художником, то есть воспевателем жизни и каждой строкой говорил: но трижды прекрасна жизнь! Без этой жадности к жизни и творчеству он не был бы великим поэтом» (К. Чуковский, 2010. С. 163-165, подчеркнуто мной – Ю. О.).

²²⁴ Строка А. Фета, ставшая эпиграфом к стихотворению Блока «Как тяжело ходить среди людей...»

Помимо рассмотренных выше основных образов-символов, в цикле прослеживаются и другие сквозные поэтические мотивы.

На фоне преобладающего в цикле ночного метельного пейзажа ярко вспыхивают «огоньки», которые, однако, являются «отблесками» «инога, страшного огня»: «Но в камине дозвенели угольки, / За окошком догорели огоньки» (№10), «рифм веселых огоньки» (№8), «огни и мрак» (№24). Ночной сумрак освещается иногда холодным светом *месяца* — «Пусть светит месяц — ночь темна» (№1), «Полный месяц встал над лугом» (№3) — или *звезд*: «и новая звезда взойдет» (№5), «и звезды сыплот снежный прах» (№15), «дремлют две звезды» (№23).

Характерно, что о *солнце* – символе обновления — в поэтике цикла содержатся лишь упоминания: №3 — «Хоть и знаешь: утром рано / Солнце выйдет из тумана, / Поле озарит»; в №4 еще более косвенно: «И на дальнем храме безрадостно / Догорел последний крест»; и совсем категорично и страшно в №10: «Верь мне — в этом мире солнца / Больше нет». В одном из более ранних стихотворений Блока образ креста в последних лучах заходящего солнца предстаёт как символ угасающей человеческой надежды (характерен выбранный Блоком эпитафия!):

*Для солнца возврата нет.
"Снегурочка" Островского*

Сны безотчетны, ярки краски,
Я не жалею бледных звезд.
Смотри, как солнечные ласки
В лазури нежат строгий крест.

Так – этим ласкам близ заката
Он отдается, как и мы,
Затем, что *Солнцу нет возврата*
Из надвигающейся тьмы.

Оно зайдет, и, замирая,
Утихнем мы, погаснет крест, –
И вновь очнемся, отступая
В спокойный холод бледных звезд.

Наверное, поэтому и *день* в цикле — только уходящий (символ «уходящих дней» жизни): «Медлительной чредой *нисходит день* осенний», (№2), «Снов, обманов и видений *Догоревший* полон *день*» (№7), «Бегут неверные *дневные тени*» (№11), «*Вечереющий день*, догорая, Отступает в ночные края» (№12). Такую же семантику может нести *закат*: «Закатом солнечным доволен, И вечной ночи не боюсь» (№18.), но закат у Блока часто связан также с явлением Героини или её ожиданием: «...*предзакатная*, Ты встаешь...» (№4), «Растут невнятно *розовые тени*... / Я озарен. Я жду твоих шагов» (№11), «Только Ты одинокою тенью / Посети на *закате* меня» (№12). Примеры из других стихотворений:

«Явись ко мне без гнева, / Закатная таинственная дева», «Мы встречались с тобой на закате...» «Ты ли меня на закатах ждала?»).

Храм еще в ранней поэзии Блока является воплощением Её чистоты, надежды на Встречу с Ней или местом Встречи («Вхожу я в темные храмы, / Совершаю бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцаньи красных лампад»), таково его значение и в цикле: «ты так бела, как дальний храм» (№16), «озарены церковные ступени... / ... я жду твоих шагов» (№11). Соответственно, потеря надежды есть разрушение храма, занесенный снегом храм или, как в цикле, «дальний храм» («и на дальнем храме безрадостно...» (№4)).

Многозначен в цикле и *камень* — «холодный» символ вечности («одетый страшной святостью веков») и, в то же время, камень церковных ступеней, храма, поэтому он «живе — и ждет твоих шагов» (№11): снова возникает оксюморон (параллелизм неподвижности камня с героем, застывшим в ожидании встречи). И, конечно, только «холодный и бездушный прах» являют собой «камни над могилой / Любви, затерянной в полях» (№21). «Драгоценный камень вьюги», сверкающий «льдиной на челе», становится знаком «второго крещения» героя снежной бурей (№14).

Музыкальность блоковской метели («когда метель поёт, поёт») прорывается в звуках «отдаленных рогов» — *фанфар* «зова закованной в снега» (№4), и «поют, поют рога», на которых играет сама «смерть — снеговой трубач» (№23).

О символике *весны* уже говорилось выше. Два романа цикла, написанные «на фоне» *осеннего пейзажа*, создают одну из смысловых «арок» цикла. Осень в них совершенно разного внутреннего наполнения (что видно даже из их названий). Если в №2 («Элегия») «медлительно кружится жёлтый лист», и осень воплощает грустно-меланхолическое ощущение старения души, незаметно уходящей жизни, то в №22 («На кресте») — осень холодная, сырая и ветреная, листва «сырая и ржавая», «рябь рек свинцовая», а «гроздь рябины» «алеет» как кровь, которая проливается на кресте.

Корабли в море у Блока и других символистов воплощали образ человеческой судьбы и надежды, а также, вслед за ранним христианством, уподоблялись Церкви, в которой верующий обретал безопасность и спасение. («Но, видно, я тяжелою тоскою / Корабль надежды потопил!»): «Там, где в дали невозвратные / Повернули корабли» (№4), «И на вьюжном море тонут / Корабли» (№10), «Не надо кораблей из дали» (№15). Вероятно, поэтому часто упоминаются *мачты* кораблей — «Не видать ни мачт, ни паруса», «станы снежных мачт» (в №6, №23), напоминающие своей формой крест.



М. Шагал «Автопортрет и Муза» («Мечта») (1917-1918)

2.2. Музыкальная драматургия цикла. Лейтинтонационная система

Вокальный цикл «На снежном костре» обнаруживает необычайно высокую степень внутренней спаянности, его части связаны многими «нитьями» — образно-смысловыми и чисто музыкальными. «Цикл сознательно составлен так, чтобы в нем постоянно ощущалось возвращение, кружение нескольких поэтических и музыкальных идей-лейтмотивов» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 288). Действительно, стихи подобраны так, что возникает ощущение *кружения*, варьированного возвращения одних и тех же тем и слов, в то же время, это кружение подобно *виткам спирали* со всё расширяющимся семантическим спектром образов и их связей.

Такой специфический образно-символический лейтмотивизм — сущностное свойство блоковской поэзии и одно из проявлений ее музыкальности — Денисов в своем цикле многократно усилил, сконцентрировал. «В стихах Блока при повторе определенного слова часто прямое значение сменяется переносным, общезыковое значение — индивидуальным символическим смыслом. Иначе говоря, семантические отношения между повторяющимися словами соответствуют динамике смысла, участвуют в реализации смыслового движения текста» (И. Ковтунова, 2006. С. 350; подчеркнуто мной — Ю.О.).

По верным словам Чуковского, всё творчество Блока было «преображением житейского в Иное»: «оттого-то его образы двойственны. Каждый из них — о двух бытиях» (К. Чуковский, 2010. С. 100). Его образы почти всегда имеют этот первый — конкретно-реальный — план, за которым таятся, множатся бесконечные иные смыслы и значения. «Поэтические образы Блока нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии, просто нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом. Его образы всегда сохраняют как конкретный, так и абстрактный смысл, т. е. являются символами» (К. Тарановский, 2000. С. 319).

В музыкальном отношении цикл предстаёт как некое «мета-произведение», где, подобно блоковским поэтическим циклам (и книгам, и всей лирике), пространство наполнено сквозными музыкальными образами-символами, многочисленными символическими связями²²⁵. Композитор создает подобную символическую взаимосвязь конкретное — философски-обобщенное с помощью **лейтинтонаций** («символ-

²²⁵ Впрочем, такой принцип монотематического выстраивания многочастной формы сам композитор рассматривает как более близкий для него: «Мои сочинения ... чаще всего, даже если и многочастные, то всё равно по материалу однородны, то есть практически строятся на одном и том же материале, но он каждый раз приобретает как будто иную окраску, иной облик в разных частях, разделах» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 82).

мотивов»²²⁶), которые на протяжении цикла обогащают свой «семантический ореол», глубоко взаимодействуя с поэтическим словом. Возможным это становится благодаря особой интонационной и семантической гибкости мотивов.

Как уже отмечалось, для блоковской «метельной» символики характерно слияние в образе снежной бури стихий страсти и ветра, холодной, но гипнотически притягивающей Её красоты и смерти. «В “Снежной Маске” женщина, страсть и метель — нераздельны» (К. Чуковский, 2010. С. 148). З. Минц поясняет: «Размывание границ между героиней и ее природным окружением проявляется и в том, что в “Снежной Маске” *нет ни одного признака “метельного мира”, который не был бы одновременно и качеством “ты”*: метель холодна — и “ты” “северная”; метель кружит — и “ты” кружит героя “на воздушной карусели”...; метель губит вставшего “на путь оснеженный” — и “ты” ведет лирического героя к “белой смерти” и т.д. Это свободное “переливание”, “мерцание” признаков из разных семантических рядов (“дева” — “метель”) оказывается основным способом описания героини ...» (З. Минц, 1999. С. 110).

*Ты в белой вьюге, в снежном звоне
Опять волшебницей всплыла
И в вечном свете, в вечном звоне
Церквей смешались купола.*

Именно так происходит и в музыкальной символике цикла Денисова: **основной мотив-символ**, который исследователи склонны определять как *тему любви* и даже указывают на ее интонационное родство с темой М. Леграна из к/ф «Шербургские зонтики» (см.: Е. Денисова, 1994. С. 153), включает в себя элемент «кружения», который поэтому естественно «перевоплощается» в образы метели, ветра, снежного вихря (Пример 81):

Пример 81.

№1. «Одиночество»



Почему всё-таки «тема любви»? Несмотря на то, что в самом цикле эта интонация озвучивает весьма разные поэтические образы, всё-таки она несет определенный ореол, окрашивающий собой все другие значения. «Многие музыкальные символы у меня можно понять, сравнив сходные моменты в различных сочинениях» — говорит композитор («Н.Д.». С. 50). Следуя его совету, обратим внимание на происхождение интонационности мелодики цикла. Дело в том, что характерная хроматическая интонация темы (отмеченная

²²⁶ Термин Котляровой Л.В. (см. ее статью «Э. Денисов и А. Блок: символизация как черта творческого метода» // «Музыковедение», № 5, 2009. С. 22-29).

в примере) появляется во многих других произведениях Денисова (в частности, из связанных со словом, в вокальном цикле «Твой облик милый» на стихи Пушкина²²⁷, в опере «Пена дней») именно в значении темы любви (Пример 82):

Пример 82.

а) Вокальный цикл «Твой облик милый» (№8, «Всё кончено»):



б) Отрывки из оперы «Пена дней»:

1) Colin:



2) Colin:



3) Chloé:



в) М. Легран. Мелодия из музыки к к/ф «Шербургские зонтики»:



г) Начало оперы «Пена дней»:

ACTE PREMIER
1^{er} TABLEAU. CHEZ COLIN
(Par salle du bain. Colin termine sur Fuite.)

Tranquillo

Ob. 3 Vibr. 5

pp dolce poco espr.

Fl. 4

Cl. 3

Tr-ba 5

V-ni 5

V-ni 3

²²⁷ О трех вокальных циклах 1979-1981 годов – на стихи Баратынского, Пушкина и Блока — Денисов говорит как о «едином триптихе», «потому что они связаны одной темой, как у Шуберта, скажем, “Прекрасная мельничиха” и “Зимний путь”, и связаны одной манерой самого музыкального высказывания» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 397).

То, что эти музыкально-смысловые аналогии не случайны, подтверждает и сам композитор, который, говоря о «Пене дней», подчеркивает единство музыкального языка своих важнейших сочинений: «Какой у меня здесь язык: русский, французский, немецкий или международный — я не знаю, но это тот язык, которым я писал и свой Реквием, и “На снежном костре”, и многие другие свои сочинения» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 277, подчеркнуто мною — Ю.О.)

С приведенной интонацией происходят в цикле самые различные смысловые метаморфозы. Композитор раскрывает огромные возможности ее образных трансформаций во взаимодействии с поэтическим контекстом. Большая часть этих перевоплощений входят в семантический ореол Героини («Ты»).

- 1) интонация может непосредственно воплощать лирическую сферу, выступая в роли «темы *любви*»; при этом в поэтическом тексте так или иначе упоминается Она или есть обращение к Ней (Пример 83, а также Пример 119 на с. 407 (№9 «...И целовать твой шлейф украдкой»)):

Пример 83.

№9 «Снежные цветы».



№11 «Ожидание»



- 2) «тема *любви*» превращается в элегический мотив *странничества, одиночества, тоски* о Ней (Пример 84):

Пример 84.

№16 «Одинокий странник»

№24 «Последний путь»

Благодаря ниспадающей секундовой интонации мотив естественно воплощает *усталость*, болезненность (Пример 85):

Пример 85.

№5 «Мой жребий»

И есть па - де - нье, и у - ста - лость,

№18 «Последняя встреча»

По - ше - ве - лить - боль - ной - ру - ко - ю как на - до мной о - на грус - тит,
Зем - но - е серд - це у - ста - ва - ло

...и даже унижение, поражение:

№5 «Мой жребий»

№24 «Последний путь»

та - кой при - ни - жен - ный и злой, вер - нись до - мой, у - ни - чи - жен - ный

№19 «И я любил»

и по - ра - жень - я, и по - бе - ды,

В подобной трансформации («любви-печали») она встречается и в «Пене дней», озвучивая концептуальную для всей оперы фразу — о том, как была бы грустна жизнь, если бы невозможно было петь (Пример 86):

Пример 86.

Ah, com-me la vie se-raït tris - te, si l'on ne pouvait pas chan - ter! Ah!
com - me la vie se-raït tris - - - - - te, tris - te...

В этом «откровенно-лирическом», романсовом варианте интонация обнаруживает связь с романтической мелодикой XIX века, напоминая о Ленском Чайковского («Что день грядущий мне готовит?»), о «Долине Обермана» Листа. Близким по характеру

элегической грусти (и даже по тональности к названным примерам) мотив оказывается в «осеннем» романсе (№2 «Элегия» (Пример 87 а)); его связь с основной хроматической интонацией подчеркивается в фортепианном заключении (Пример 87 б):

Пример 87.

а) 

б) 

3) символ-мотивом «любви» характеризуется также мистический, таинственный, сумрачный мир поэтики цикла, обнаруживая таким образом связь с изменчивым образом «Ты», потому что «Ты» — «неотступная тайна моя» (Пример 88):

Пример 88.

№12 «Сумерки»



В создании причудливых, зыбких, «сюрреалистических» образов хроматическая фигурка мотива «любви» выполняет определенную изобразительную роль, чаще «проскальзывая» в быстром темпе и приближаясь к выписанному украшению. Как правило, она вплетается в качестве одной из интонаций в другие мелодические построения. Так возникают музыкальные характеристики *ночи*: «непонятная тревога» в №3, в №6 — «ходят *ночи*» и «глядят, открывши очи», «и крылатыми очами нежно смотрит высота», в №7 — «разметались космы *ночи*», в №18 — «прохладной влагой синей *ночи*» (вкрапление лейтинтонации показывает символическую связь ночных «снов, обманов и видений» с миром «Ты») (Пример 89).

Пример 89.

№3 «Ночь»



№6 «На снежном костре»

Рав - но - душ - ны, снеж - но - о - ки, хо - дят но - чи в вы - со - те
и гля - дят, от - крыв - ши о - чи,

№7 «Смятение»

p
Мы ли - пля-шу-ши-е те - ни? И - ли мы бро - са - ем тень?
И тво - и мне све - тят о - чи на - я - ву
и - ли во сне?

4) лейтинтонация появляется и там, где на первый взгляд в поэтическом тексте нет прямой связи с лейтобразом, но Денисов чутко выявляет эту связь с помощью музыкальной символики: ведь это Её появление предвещает «колокольный зов», Её «прикосновение» оживляет камень, «одетый страшной святостью веков» (№11), и, таким образом, подготавливается кульминационная фраза романа (на лейттеме «любви») «И, может быть, цветок весны уронишь» (Пример 90).

Пример 90.

№11 «Ожидание»

Вы-сок и вя-тен ко-локоль - ный зов. О - за - ре - ны цер-
ков - ны-е сту - пе - ни, их ка-мень жив - и ждёт тво-их ша - гов,
о - де - тый страш - ной свя - то - стью ве - ков,

Между этим романсом и «Последней встречей» (№18) возникает своеобразная музыкально-поэтическая арка благодаря возвращению образа-символа «камня». В первом – «камень жив», потому что жива надежда героя на встречу, во втором это «камни над могилой любви...», поэтому они лишь «холодный бездушный прах», а символ-мотив «любви» в сочетании с другими изломанными интонациями звучит в этой драматической кульминации как плач, стон (Пример 91):

Пример 91.

И всё, что бу-дет, всё, что бы - ло, - хо-лод - ный и без-душ - ный

прах, как э - ти кам - - ни над мо - ги - лой

5) наконец, как уже было сказано, основным коррелятом к миру «Ты» в поэтике цикла выступает *снежно-метельная стихия*: вьюга, ветер, связанные с образом Снежной Девы. Выразительно-изобразительным качеством основного хроматического оборота здесь становится *кружение* (Пример 92):

Пример 92.

№4 «Снежный путь»

И пой-мешь рас - ту-щий из - да - ли зов за - ко - ван - ной в сне - га

№6 «На снежном костре»

раз - ме - ту твой лёг - кий пе - пел

Интересно отметить, что, когда в пьесе №14 «Второе крещение» герой, принимая «второе крещение» снежной бурей, с «ледяным сердцем» смотрит на мир «сквозь кривое зеркало» и богохульствуя, отказывается от веры, любви и весны, — мотив «любви» озвучивает слова откровенно злого сарказма (впервые и, пожалуй, единожды в цикле): «Что путь открыт наверно к раю / Всем, кто идет путями зла» (Пример 93)²²⁸:

²²⁸ В то же время включение в семантическое поле символ-мотива любви образа странничества, *пути* («путник запоздалый») рассматривалось выше, так что можно сказать, здесь «путь» продолжается, приобретая негативный эмоциональный смысл.

Пример 93.



Особую смысловую и эмоциональную окраску вносит «произнесение» лейтинтонации «любви» в нижнем регистре: связанная, чаще всего, с некоторым замедлением темпа в конце фразы, интонация выступает в роли своего рода каденции (иногда фригийской) in d, и наполнена чувством оцепенения, мрачной безысходности («Там, где в дали невозвратные / Повернули корабли», «И душою безнадежною / Безотзывное поймешь» (№4), «И тучи стелются над ней», «И вновь умолкнет до поры» (№21)) (Пример 94).

Пример 94.

№8 «Предупреждение»

Музыкальный пример 94: №8 «Предупреждение». Мелодия в G-мажоре, 3/4 такта. Текст: «мой ум ме - те - лью за - ме - ли.»

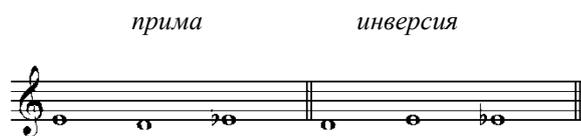
Сложная интонационная драматургия цикла, являясь отражением символистской поэтики, опирается на разветвленную систему музыкальных символов. Символ-мотив «любви» как основная интонация цикла взаимодействует с другими ведущими интонационными образованиями, в результате складывается музыкальная символика сопряженных с ней других поэтических мотивов. Рассмотрим некоторые другие ведущие интонации и принципы их взаимодействия.

* * *

Вторую важнейшую сквозную интонацию цикла (опевание es-cis-d в различных комбинациях звуков) можно назвать темой *креста* (явно таков ее семантический ореол здесь). Она же представляет собой транспонированную на малую секунду монограмму Денисова (e-d-es).

Исследователи творчества Денисова отмечают характерность этой интонации для композитора и «неслучайность» ее совпадения с буквами его имени. «Эти три буквы

являются единственно возможными для музыкального воплощения имени композитора. Причем, повторяясь дважды, они образуют трехзвучной мотив и его инверсию:



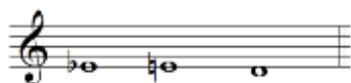
E D i S o n D E n i S o v

Интонация EDS — своеобразная роспись Денисова» (Ю. Холопов, В. Ценова, 1993. С. 83).

Д. Смирнов, подробно рассматривая символику флейтового концерта Денисова, констатирует (о III части): «“Сюжет” этого квази-канона — опевание звуков имени “главного лирического героя”» (Д. Смирнов, 1999. С. 377) (Пример 95).

Пример 95.

В этой связи интересно, что *ракоходная инверсия* темы-монограммы дает как раз основную лирическую интонацию цикла:



Получается, что условно названные мотивы «любви» и «креста» оказываются, по сути, вариантами одной и той же «музыкальной росписи» композитора. Вероятно, это имел в виду Денисов, называя произведения, где этот мотив играет важную роль, «страницами личного дневника». «Эти три ноты — это фактически и основная интонация в моих сочинениях, и моя роспись одновременно. ... У меня это не “связка” среди других “связок”, у меня — это важнейшая из интонаций, из которой вырастает многое другое или, по меньшей мере, с ней обязательно перекликаются, сплавляются, сливаются очень многие другие интонации» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 75-76). Действительно, в цикле хроматическое опевание *es-cis-d* становится своего рода центром всех интонационных и гармонических процессов.

В контексте поэтического содержания цикла смысловое поле этой интонационной фигуры определяется семантикой *смерти*²²⁹, ее предопределенности, неотвратимости, страданий.

Как тема «смерти» она встречается и в «Пене дней» (в момент гибели конькобежца — в своеобразном хоральном «плаче», а также в сцене разговора Колена с Христом («Chloé est morte», Пример 96)).

Пример 96.



Смысловая сущность данного мотива как темы «смерти» проявляется на протяжении рассматриваемого цикла постепенно, нарастая к концу, и поэтому для понимания композиторского замысла интересно проследить процесс его семантизации.

Мотив «креста-смерти» часто комбинируется с мотивом «любви». В самых начальных номерах символика интонации «креста» не столь определена (в №3 «Ночь» она вливается в продолжение мотива «любви» на словах «Непонятная тревога / Под луной царит», см. Пример 89). Эта тревожность и обреченность нарастает в №4 «Снежный путь», здесь уже ощущается смысл «далее невозвратных», озвучиваемых интонацией «креста»²³⁰ (Пример 97):

Пример 97.

Ты вста - ешь за мной вла - ли, там, где вла - ли

не - воз - врат - ны - с по - вер - ну - ли ко - раб - ли.

В №5 «Мой жребий» связь мотива «креста» с символикой смерти вполне определена. Строфа о рифме «смерть» вся проходит на мерном траурном остинато h, в

²²⁹ Л. Котлярова отмечает, что здесь возникает «элемент авторской (так называемой «вторичной») семантизации, не совпадающей с ведущей трактовкой данного символа как олицетворения вечной жизни» (Музыковедение, №5, 2009. С. 28). Сам Денисов, рассказывая о последней части Реквиема, «La croix», поясняет: «"Крест" — это, конечно, мысли о смерти, о том кресте, о своем кресте, который каждый должен с честью нести по жизни» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 268).

²³⁰ В приведенном примере и в последующих символ-мотивы «любви» обозначены цифрой I, «креста-смерти» II, последующие мотивы — далее по нумерации, знак* рядом с цифрой обозначает несколько измененный вариант мотива.

Семантическое поле мотива расширяется в пьесе №6 «На снежном костре», где «крест» оказывается в стихии вихревого кружения снежной бури, несущей герою смерть (Пример 100):

Пример 100.

над рас - пя - - - тым на крес - те!
сё - стры - прия - хи снеж - ных зим,
по рав - ни - - - не сне - го - - - вой!

В причудливых видениях, в завывании снежного ветра композитор с помощью этого «условного знака»²³¹ приоткрывает нам скрытое поэтом: «Чей под маской взор туманит / Сумрак вьюги снеговой?» (№7 «Смятение» (Пример 101, см. также примеры №№ 86-89):

Пример 101.

чей под мас - кой взор ту - ма - нит

Мотив «креста» сопровождает и другие явления «умирания»: мечты (№12 – «и любовные сны отошли»), прошлого (№17 – «о том, что было, не жалея»), солнца (=жизни) (№18 — «закатом солнечным доволен»), любви (№20 — «и минуты с другими отравлены мне»), №21 – «здесь, между небом и землею, живет угрюмая тоска», «над могилой любви, затерянной в полях»); смерть «прочитывается» в музыке как «утоление горестей дня» (№12) (Пример 102):

Пример 102. №12 «Сумерки»

и лю - бов - ны - е сны о - то - шли?
у - то - ля - ют - ся го - ре - сти дня,

²³¹ В пьесе №15 «Условный знак» именно мотив «креста-смерти» возникает в фортепианной партии после слов «читаю твой условный знак», вероятно, в качестве «иллюстрации».

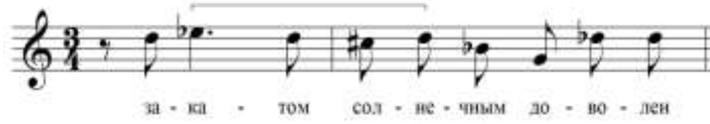
№20 «Протекли за годами года»



№17 «В пустыне»



№18 «Последняя встреча»



«Вечность заглянула в очи» герою тоже взглядом смерти:

№18 «Последняя встреча»



Мотив «креста-смерти» выходит на первый план в музыкальной символике снежных образов, которые, как уже говорилось, связаны с «закованной в снега», прекрасной и страшной Снежной Девой — душой метельного мира. Это Она сжигает на снежном костре своего «рыцаря милого»²³², Она превращает его «сердце в лед». Поэтому мотив «креста-смерти» продолжает быть тесно связан с мотивом «любви» (здесь «метели»). И когда, например, герой «вспоминает о будущем» «страшном огне» (в №8 «Предупреждение»), в музыке возникает почти точная цитата-предвосхищение начала №14 «Второе крещение», одной из важнейших кульминаций цикла. Причем если в «Предупреждении» мотивы «креста-смерти-любви» становятся кульминационной точкой развития, во «Втором крещении» они открывают пьесу, подобно поэтической строке «Открыли дверь мою метели», и становятся вершиной-импульсом для нескольких волн развития (Пример 103):

Пример 103.

№8 «Предупреждение»



²³² Цитата из стихотворения Блока «На снежном костре», из одной из опущенных композитором строф.

№14 «Второе крещение»

Открыли дверь мою метели,
И в новой снеговой купели
Но посмотри, как сердце радо!

Наконец, в последней фразе пьесы в смысловом значении темы «креста» не остается сомнений:

Крещенье ем третьим будет смерть!

После этого переломного момента «провозвестия смерти» символ-мотивом «креста» необходимо отметить три последующих важнейших кульминационных точки его появления. Это:

- вторая часть (сквозной строфической формы) романса №22 «На кресте» (со слов «Тогда – просторно и далеко...»), где интонация «креста-смерти» становится остигнатым «качающимся» колокольным мотивом в глубоких басах в партии фортепиано, создавая трагический, страшный образ качающегося на кресте (Пример 104):

Пример 104.

тогда просторно и далеко

- кружение снежного смерча, несущего смерть, в №23 «И опять снега» — кульминации «пляски смерти» снежной бури: «И в полях гуляет смерть — / Снеговой трубач». Здесь символика мотива «креста» раскрывается всеми своими значениями – это и

итог «несения своего креста» — жизненного и духовного пути героя, и крест как символ смерти, и кружение вьюги-смерча, которая «строит белый крест, рассыпает снежный крест...» (ведь визуально форма смерча напоминает крест!), и несет гибель кораблям («задремали корабли...»), мачты которых тоже – «снежные кресты» (Пример 105):

Пример 105.

Над пус - ты - ной снеж - ных мест
 Вью - га стро - ит бе - лый крест, рас - сы -
 па - ет снеж - ный крест,
 за - дре - ма - - - ли ко - раб - ли - - -
 - о - про - ки - ну - ты - е в твердь ста - ны снеж - ных
 мачт. И в по - лях гу - ля - ет смерть -
 сне - го - вой тру - бач...

- последние аккорды фортепианного заключения цикла, финальный «росчерк пера» композитора (Пример 106):

Пример 106.

с 8836 х

Интонация «креста» – *интервально мобильная фигура* в цикле, этот «знак» композитор воплощает не только с помощью темы-монограммы, но различными другими интервальными соотношениями (Л. Котлярова называет это сохранением «иконического уподобления» музыкального символа при внутренней интонационной подвижности) (Пример 107).

Пример 107.

Некоторые интервальные варианты-модели темы «креста» в цикле «На снежном костре»
(порядок звуков может быть различным):



Подобно тому, как в самом центре метельной «спирали» у Блока возникает видение креста и смерти, так и мотив «креста» «являет собой лик смерти» лишь в самом тесном, концентрированном интервальном варианте. Вся же остальная мелодика пронизана близкими «кресту» интонациями, семантика которых не связана уже непосредственно со смертью, здесь возникает весь широкий спектр символики *кружения*²³³, о которой говорилось в связи с поэтикой цикла (вьюги, желтых листьев, «снов, обманов и видений», дней человеческой жизни, неприкаянности мятущейся души, вечного «круговорота» бытия...). Приведем в качестве примера фрагменты из №1 «Одиночество», где представлены типичные для мелодики цикла разнообразные варианты интонации «креста-кружения» (Пример 108):

Пример 108.

№1 «Одиночество»

при-но-сит лю-дям сча-стье, не сме-нит бур-но-го не - на-стья.

ночь рас - про - стер - лась на - до мной и от - ве - ча - ет мерт-вым

взгля-дом... ду - ши мо - сй боль - ной... сре - ди тол - пы блуж-да - ю и

²³³ Сам композитор поясняет символическую (и музыкальную) связь образов «кружения» снежного ветра и «снежного креста»: «И вместе с этим ветром постоянно, хотя и незримо, как бы за сценой, всё время где-то присутствует самое важное во всем цикле – “снежный крест” Христа» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 278).

Сцепление (порой многократное) таких интонационных ячеек создает и мягкую волнообразную мелодику (Пример 109):

Пример 109.

№13 «У ног твоих»



Ведь толь-ко лю-ди го-во-рят, что на-до ждать и быть по-кор-ным.

№2 «Элегия»



Мед-ли-тельно кру-жит-ся жел-тый лист, Так каж-дый день ста-реет-ся о-на

№10 «Огоньки»



Я как-и-е хо-чешь сказ-ки рас-ска-жу. И ка-ки-е хо-чешь мас-ки при-ве-ду.

...и острую «зигзагообразную» линию:

№4 «Снежный путь»



В снеж-ной пе-не, пред-за-кат-на-я, Ты вста-ешь за мной вла-ди,

Как видно из примеров, многие из подобных интонаций совпадают с барочными вариантами риторической фигуры «креста» («баховские» варианты – с ум.4, ум.7) и, надо заметить, соответствуют им по смыслу. Подобно блоковским поэтическим символам, которые, как уже было сказано, одновременно и сохраняют свое прямое значение, и подразумевают множество иных, музыкальные символы и изображают (вьюгу, кружение листа, падение звезды), и демонстрируют многозначность данного образа благодаря присущему им семантическому ореолу. Так, даже визуально «изображая» падение звезды, цепочка интонаций «креста-кружения» благодаря своему смысловому наполнению (смерти, страдания, смятения, неприкаянности души) одновременно открывает глубинный смысл поэтической строки («он, как звезда, погаснет в небе», №5 (Пример 110)).

Пример 110.

Он, как зве-зда, по-гас-нет в небе, и но-ва-я зве-зда взой-дет

Подобным же образом музыкально решены, например, поэтические строки: «И взвился костер высокий» (№6), «Застыла горница моя» (№14), «Не надо кораблей издали» (№15), «А я не мог навстречу ей...», «Костер волненья залила» (№18), «Протекли за годами года» (№20).

* * *

Среди важнейших лейтинтонаций необходимо обратить внимание и еще на один интонационный элемент, активно участвующий в формировании мелодического стиля вокального цикла. Его отличительным свойством является восходящий ход по секстаккорду с последующим секундовым завершением (Пример 111):

Пример 111.

Семантика этого мотива также проявляется в цикле постепенно. Из приведенных ниже примеров видно, что первоначально интонация сопровождает поэтические мотивы, связанные со стремлением вдаль (с зовами «отдаленных рогов» «от прежних мест», «весной далекой наградишь», «тогда просторно и далеко»), высь («и новая звезда взойдет», «завивают белый дым»), со снежными образами и через них – с ощущением хрупкости, нежности («пока глаза твои цвели», «смежили снежные цветы», «страсть и нежность хочет вьюгой изойти» и т.п.). Будучи связанным с завершением фразы и с quasi-произвольным замедлением ритма, мотив воспринимается в таком варианте как остановка времени и «созерцание» поэтического момента (аналогично тому, как чтец-декламатор делает к концу фразы выразительное замедление с подчеркиванием слов). Композитор использует и его изобразительные качества, также связанные с идеей кружения, круга – «земная волна» «стан твой окружен», «вкруг креста» и т.п. (Пример 112).

Пример 112.

№8 "Предупреждение" I III пока гла - за тво-и цве - ли.

№9 "Снежные цветы" III смежи - ли снеж-ны - е цве - ты.

№10 "Огоньки" II II III* Верь мне, в э-том ми - ре солн-ца больше нет.

№11 "Ожидание" III Я о-за - рен - я жду тво - их ша - гов.

№12 "Сумерки" №13 "У ног твоих"

бес-ко - неч-но зем - на - я волна, встре - ча - ясь с э-тим темным взглядом,

№14 "Второе крещение"

кре - щен вторым кре - ще - ньем я. на за - сты - ва - ю - шей зем - ле.

свер - ка - ет льди-ной на че-ле.

И гор - дость но - во-го креще - нья мне серд - це об - ра - ти - ла в лед.

за-гражде - на сне - га - ми твердь. Крещень - ем треть - им бу - дет - Смерть!

Все эти поэтические мотивы объединяет идея приобщения героя к метельной стихии, которое и осуществляется как «второе крещение» снежной бурей в пьесе №14. Рассматриваемый мотив здесь развивается особенно активно (даже секвенционно, что в целом не свойственно композиторскому стилю Денисова) и несколько раз совпадает со словом «крещение», поэтому в настоящей работе предлагается обозначить его роль в цикле как мотива *крещения*²³⁴.

В дальнейшем мотив предстает в различных интервальных и смысловых модификациях (например, секстаккорд иногда превращается в трезвучие или квартсекстаккорд, интонация подвергается сокращению (остается только восходящая кварта), расширению за счет «затакта» или опевания последнего звука и другим изменениям (см. примеры ниже)), но все-таки сохраняет свою иконическую узнаваемость. Причем изменения эти всегда связаны со смыслом поэтического текста. Например, такой

²³⁴ Л. Котлярова (см. цит. статью) называет его «мотивом смерти», с чем нельзя согласиться: тщательный анализ мотивной символики цикла показывает, что в значении темы «смерти» выступает именно мотив «креста»-монограммы Денисова, тогда как данная лейтинтонация не несет такой смысловой нагрузки.

вариант мотива, когда между первой и последней его нотами образуется тритон (g-cis), воспринимается как «болезненное» искажение и сопровождает слова: «солнца больше нет», «я тоже верить не хочу», «и слепому, и глупому мне», «рябины заалет гроздь», «ладонь, пробитая гвоздем». Большую роль при подобной интонационно-смысловой трансформации играет и гармонизация, и фактура.

В приведенных музыкальных цитатах отмечены также разнообразные его комбинации с мотивами «любви» и «креста» (Пример 113).

Пример 113.

№15 "Условный знак"

чи - та - ю твой ус - лов - ный знак, в ле - дя - ных стру - ах.

под звон - кой вьюгой у - мереть. ко - то - рым стан твоей о - кружен. снег - ный сон.

№16 "Одинокий странник"

я то - же ве - рить не хо - чу. вес - ной да - ле - кой на - гра - дишь.

№17 "В пустыне"

Ты о - то - шла, и я в пусты - не к пес - ку го - ря - ше - му приник.

тво - ю я по - нял вы - со - ту:

№18 "Последняя встреча"

№19 "И я любил"

на трой - ке бе - ше - ной сво - ей! чье и - мя - страсть и жизнь мо - я.

№20 "Протекли за годами года"

и сле - по - му, и глу - по - му мне лишь од - наж - ды при - сни - лось во
сне, что о - на не лю - би - ла ме - ня ни - ког - да.

№21 "Перед закатом"

се - го - дня во сне... да тол - пы об-го-ре - лых пней.

№22 "На кресте"

ря - би - ны за - а - ле-ет гроздь, ла-донь, про - би - та-я гвоздем.

№23 "И опять снега"

То - гда, про - стор - но и да - ле-ко... Над пус - ты - ней снеж-ных мест

№24 "Последний путь"

ме - ня ты сможешь ли про - стить?

* * *

Из многих приведенных фрагментов видно, что важной особенностью сквозных лейтинтонаций цикла является сохранение в большинстве случаев их *абсолютного* звуковысотного положения. Это также способствует их распознаванию слушателем как музыкальных символов, создавая некий баланс стабильного (узнаваемого) и изменяющегося (нового): неизменность высоты и основной мелодической фигуры при постоянной изменчивости смысла слов и вариативности мелодического окружения. Там же, где высота меняется, это изменение касается, как правило, и «интонации произнесения», и смысла.

Поскольку основными тональными центрами цикла являются **d** и **g**, соответственно, и основные лейтинтонации располагаются чаще на этих высотных позициях. Например, как было показано, интонация «креста» хроматически опекает звуки **d** или **g**, мотив «любви» также чаще всего имеет высотные позиции от **g** или **d**, мотив

«крещения» также больше опирается на звуки g-d. Собрав лейтмотивы в их основных высотных позициях, получим следующую схему интонационных опор цикла (Пример 114):

Пример 114.



В данной схеме отражены и определенные интонационные процессы мелодической драматургии цикла. Подобно «раскручиванию спирали», поначалу скрытые в хроматических кружениях мотивов «точки опоры» постепенно «высвобождаются» и как бы выпрямляются, всё больше выявляясь в *фанфарных интонациях* «метельных рогов» и зовов (тоже являющихся сквозными в цикле), насыщая трезвучными ходами мелодику (Пример 115):

Пример 115.

№6 "На снежном костре"

№22 "На кресте"



№23 "И опять снега"



Уже многократно отмечалось, как взаимодействуя в мелодической линии в различных комбинациях, лейтинтонации обретают новые образные «ореолы», обнаруживая огромный потенциал выражения. Так, в следующем фрагменте из №9 («Снежные цветы») упомянутая выше восходящая фанфарная интонация обрамляет «мотив любви», объединяя, таким образом, идею стремления ввысь с Её именем (Пример 116):

Пример 116.

Вероятно, от фанфарных трезвучных ходов произошла еще одна сквозная интонация цикла (впрочем, имеющая отдаленное сходство и с мотивом «крещения», но, в отличие от него, всегда начинающая, а не завершающая фразу) – это *диатонический трихорд* в объеме кварты. Благодаря яркому диатонизму и несколько «наивным» репетициям, напоминающим о народной музыке, интонация придает высказыванию более объективный характер (и, как видим из примеров, «озвучивает» именно такие – описательно-отстраненные, пейзажные или фоновые поэтические моменты) (Пример 117).

Пример 117.

Есть в мелодике цикла и другие, менее значимые сквозные интонации, и целые автоцитаты, создающие дополнительные смысловые арки. Укажем, например, как Денисов цитирует фрагмент мелодии из №1 «Одиночество» в №13 «У ног твоих», рисуя «ночь» и «мглу твоих волос» (чутко подчеркивая ту общность, которую чувствует сам поэт: «Но для меня неразделимы / С тобою – ночь и мгла реки...») (Пример 118):

Пример 118.

№1 «Одиночество»



№13 «У ног твоих»



2.3. Гармонические, фактурные приемы, скрепляющие цикл.

Тональные центры

Несмотря на безусловный приоритет вокальной партии — мелодической линии, носительницы поэтического текста, партия фортепиано также является важным элементом «музыкальной поэтики» цикла. Она «сплетает» окружение мелодической линии, чаще всего состоящее из тех же интонационных элементов, создавая для поэтического слова соответствующее пространство, утонченную, зыбкую, живую звуковую «ауру». На значительность происходящего в фактуре и неслучайность её компонентов указывает сам автор: «В моей музыке много незаметно меняющихся светотеней, таких же живых и непредвиденных, как светотени в природе – малейшее дуновение ветерка, набежавшее на солнце облако и весь колорит сразу меняется. Но у меня это нигде не чистая краска, и в этих светотенях нет ничего декоративного, все эти светотени осмысленны и наполнены, как и вся основная ткань сочинения. Природа для меня – не декорация, в которой живёт человек, а – пусть внешняя – но часть меня самого, она так же живёт и дышит, как и я сам, и она исполнена большим таинственным смыслом» («Н.Д». С. 77, разрядка моя — Ю.О.).

В целом в организации фактуры композитор явно предпочитает линейный принцип: «У меня больше горизонтального письма, чем вертикального» («Н.Д.». С. 92) Наиболее характерны полимелодические «подголоски», полиаккорды и противодвижения аккордовых комплексов, а также различные органые пункты и педали. Всё это сообщает музыкальной ткани многомерность и пространственность, — по Денисову, необходимые качества музыки. Типично для стиля Денисова «затушевывание» аккордовой краски с помощью неаккордовых звуков в нескольких мелодических подголосках (см. примеры

ниже). «Я очень люблю, когда гармония просвечивает через плетение других голосов. Это тоже дает перспективу и увеличивает пространственность» («Н.Д.». С. 63).

Денисов стремится к интонационному единству мелодии и «фона»: тот же материал, который является основным в вокальной партии, прослаивает фортепианную фактуру, как бы растворяясь в ней. «Я люблю, чтобы ткань дышала и была насыщена движением живых голосов, а не этой идиотской “полифонией” с мертвыми схемами мертвых имитаций» («Н.Д.». С. 58). При этом композитор, по его словам, добивается «осмысленности каждого интервала». В результате основные сквозные символ-мотивы (условно названные здесь мотивами «любви», «креста», «крещения» и другие) фактически являются *универсальным интонационным «строительным материалом»* всей музыкальной ткани, настолько прослаивая всю фактуру, что порой можно говорить о «тотальной тематизации». Такой принцип взаимодействия фактуры с поэтической и музыкальной символикой вокальной партии (подобно отражению ее образов во множестве разнонаправленных зеркал) можно расценить как музыкальный эквивалент множественности значений блоковских поэтических символов и их взаимосвязей. Ниже показано, как в бесконечно выющихся линиях фортепианной партии просматриваются мотивы «любви» и «крещения». Во фрагменте из №21 «Перед закатом» мотив «любви» одновременно проходит в вокальной и фортепианной партиях, причем у фортепиано в увеличении:

Пример 118.

№11 «Ожидание»

у стро_гих обра_зов.

III*

I

№12 «Сумерки»

и лю - бов - ны

I

I

III*

№21 «Перед закатом»

Мотив «любви» как элемент фортепианной фактуры вообще обнаруживает способность к многообразной трансформации – он может быть основой совсем быстрых «вихревых» пассажей, изображающих ветер, бурю (№4, 6, 14, 23) или «пляшущие тени» (№7), может в чуть более медленном и плавном движении превращаться в «кружение желтого листа», как в №2, или рисовать стелющиеся над долиной тучи, связывая отрешенный безжизненный пейзаж и чувство оцепенения, безысходности героя (№21 «Перед закатом»), или, превратившись во вьющийся шлейф и «пение» метели за окном, выразить нежность и хрупкость (№9 «Снежные цветы» (Пример 119)):

Пример 119.

Музыкальные символы проявляются в фортепианной партии и более рельефно, тематически определено, как, например, в кратком, но ёмком фортепианном вступлении пьесы №13, где переплетены два мотива – «крещения» и «креста», или в контрапункте к вокальной партии, раскрывая смысл поэтического текста (например, в №19 на словах «И страсти таинство свершая, / И поднимаясь над землей» в партии фортепиано «поднимается над землей» мотив «крещения» (Пример 120)).

Пример 120.

и страсти таинство свершаю, и поднимайся над землей, росо есрг.

pp dolce

poco cresc.

Фортепианная партия включает в себя некоторые элементы иллюстративности, впрочем, всегда очень «деликатные» и ненавязчивые, призванные лишь «укрупнить» поэтический образ: «пляшущие тени» (№7), «земная волна», «среди здешнего шума» (остинатно повторяется один звук с перегармонизацией, №12), «озарены церковные ступени» (противодвижение параллельными трезвучиями) и «я жду твоих шагов» (равномерное восходящее движение четвертями, №11), «под шум и звон однообразный» (quasi-шарманка, №24) и др. Некоторые из них являются сквозными – как вихревые пассажи «снежного ветра», о котором говорит сам автор (см. цитату на с.368), или звуки «отдаленных рогов». Остановимся чуть подробнее на последних.

Фанфарные квинтовые «зовы», движущиеся по трезвучиям, являются особенно ярким и несущим большую смысловую нагрузку изобразительным элементом в фортепианной партии. Это та самая «музыка метели», звуки её призывных «рогов». Впервые они появляются в №4 «Снежный путь» именно в этом качестве (Пример 121):

Пример 121.

Ты услышишь с белой приспани отдаленные рога.

pp dolce

poco cresc.

Новый смысл этот фактурный элемент обретает В №8 «Предупреждение», проскальзывая в партии фортепиано на словах «и рифм весёлых огоньки»; как уже говорилось, снежная буря — это также и стихия творчества поэта, поэтому призывы «отдаленных рогов» оборачиваются «рифмами», и в цикле возникает круговая смысловая цепочка символов: «зов закованной в снега» — «рифм веселых огоньки» — огоньки — снежный костер). Так фанфарные квинты превращаются в квинтовые фигурации в №10 «Огоньки» («Я какие хочешь сказки / Расскажу...»), а затем возвращаются уже в роли метельных рогов Смерти в №22 («Христос! Родной простор печален!») и в №23 («И в полях гуляет смерть — снеговой трубач...»).

Тесную связь с поэтическим содержанием обнаруживают и разнообразные формы *педалей* и *органных пунктов* (в том числе фигурированных). Надо отметить, что образные трактовки органных пунктов, представленные в данном цикле, имеют большие традиции, в частности, в русской музыке: малосекундовое тремоло, выражающее настороженное тревожное ожидание — «Страшно выйти на дорогу» (№3), «Ты услышишь с белой пристани» (№4); мерная поступь в духе траурного шествия, символизирующая жизненный «крестный» путь («И краток путь среди долгой ночи» (№5), «Их было много...» (№19), «Протекли за годами» (№20)); «колышущаяся» аккордовая фигурация на фоне колокольного органного пункта в басу, передающая «запечатленное мгновение», остановку времени, зачарованное созерцание: «И тихие твои ресницы...» (№13), «Мне вечность заглянула в очи» (№18), «Я какие хочешь сказки / Расскажу...» (№10). Особое выразительное значение имеет уже упоминавшееся оstinato в виде хроматического опевания (мотив «креста») в «сцене распятия» (№22), а также оstinato-вариантная фактура последнего номера цикла, по словам автора, приближенная к звучанию «разбитой шарманки». В некоторых романсах оstinato повторяющийся мотив помещен в вокальную партию или в верхний голос (пласт) партии фортепиано, тогда как остальные голоса дают его перегармонизацию по принципу динамического и тембрового нарастания («Ночь», «Огоньки», «На кресте» и др.). Например, в начале романса «Ночь» противопоставление двух основных поэтических образов («полный месяц встал над лугом» и «мрак ночной, по нем ползущий») отражено в двух пластах фактуры: верхнем неизменно повторяющемся трезвучии e-moll (это «месяц», его характеристики неподвижны — «встал», «неизменно», «светит и молчит») и плавно «сползающем» параллельными трезвучиями нижнем (это «мрак ночной...ползущий»). К этому добавляются ритмически варьируемые оstinato мотивы в вокальной партии (Пример 122):

Пример 122.

Andante

Полный ме_сяц стал над лу_гом не_из_мен_ным жёл_тым**)

кру_гом, све_тит и мол_чит. бледный бледный луг цве_

-ту_щий, мрак ноч_ной, по нём пол_зущий, от_ды_ха_ет,

Подобная полипластовость фактуры, использующая остинато (мотива, отдельного звука или аккорда) в качестве одной из составляющих, весьма разнообразно представлена в цикле (отсюда – часто возникающий эффект «колокольности»). Пьеса может быть и целиком построена на чередовании различных форм педалей, как, например, №10 «Огоньки», №19 «И я любил».

* * *

Размышляя об опере, Денисов пишет: «Опера не должна быть “контрастно-составной” формой. Она должна быть цельной формой с тонкими и глубокими связями между деталями...» («Н.Д.». С. 43). Судя по музыкальному решению «На снежном костре», такое понимание формы продолжительного вокального сочинения композитор распространяет и на вокальный цикл, являющий собой на редкость крепко спаянное поэтическое и музыкальное единство. Среди прочего, этому способствует *тональный план* сочинения.

Господствующим тональным центром цикла является *Ре* (в разных ладовых выражениях)²³⁵, вторым по значимости можно обозначить *Соль* (о тональных центрах уже

²³⁵ Среди прочих недостатков, на обсуждении цикла композитору поставили в упрек «слишком большое количество ре-мажора» («Н.Д.». С. 22)

упоминалось в связи с разбором интонационных опор цикла, см. Пример 114 на с. 402). «Тональность ре» для Денисова имеет важнейшее семантическое и драматургическое значение, к ней он возвращается во многих своих сочинениях, причем чаще всего вводит её в смысловых кульминациях (Реквием, «Пена дней», Скрипичный и Виолончельный концерты и др.)²³⁶. Вероятно, обилие ре-минора и ре-мажора в данном произведении связано также и с ведущей тональностью «Зимнего пути» Шуберта, — произведения, вдохновившего композитора на создание цикла и во многом послужившего ему ориентиром.

Тональный план цикла «На снежном костре»

1.Одиночество	D	13.У ног твоих	(d)—G
2.Элегия	g—G	14.Второе крещение	g—d
3.Ночь	e	15.Условный знак	d—D
4.Снежный путь	f—g—G	16.Одинокий странник	d—D
5.Мой жребий	c-h-H-as	17.В пустыне	d—(A)
6.На снежном костре	d	18.Последняя встреча	g—G
7.Смятение	G	19.И я любил	d—G—d(D)
8.Предупреждение	d-(A)	20.Протекли за годами года	f—D—F
9.Снежные цветы	D	21.Перед закатом	d
10.Огоньки	g—G	22.На кресте	d—g—D
11.Ожидание	G	23.И опять снега	g
12.Сумерки	D—C	24.Последний путь	d

Тональность (или просто трезвучие) D-dur играет в цикле особую роль, подобную «точке отсчета» кругов спирали (к ней происходит постоянное возвращение). Нередко пьеса, начинаясь в d-moll, заканчивается в одноименном мажоре. И если даже изначальный центральный тон романса иной, то D-dur, как правило, появляется в процессе развития в самых драматургически важных точках. Композитор, по его словам, ощущает D-dur как тональность «неземного тепла и света», как «lux aeterna». «У меня особый ре-мажор. Такого ре-мажора не было ни у кого». «Мой “мажор” (*ppp*) наполнен тем же тихим светом, что и мажор Шуберта» («Н.Д.». С. 99, 101).

В цикле есть романсы, целиком «погруженные в свет» D-dur (№1 «Одиночество», №9 «Снежные цветы», №12 «Сумерки»). В значении «вечного света», в динамике *pianissimo* D-dur'ное трезвучие появляется во многих романсах цикла, например, в «Ночи» («Солнце выйдет из тумана»), в «Снежном пути» («безотзывное поймешь»); несколько

²³⁶ «Можно сказать, Денисов – «композитор in D» – резюмируют исследователи его творчества. (Ю. Холопов, В. Ценова, 1993. С. 74-76). Предполагается также, что этот тональный центр имеет символическое значение: по-латыни и по-французски слово «Бог» начинается с той же буквы, что и фамилия Денисова – Deus (лат.) – Dieu (фр.) – Denisov.

таких «светлых бликов» D-dur в «Ожидании» (видимо, подобно «неверным дневным теням»: «их камень жив — и ждет твоих шагов» и др.) и особенно ярко в №20 «Протекли за годами года»: весь романс на остигнatom басу *фа*, но в момент кульминации — «Та же дума и песня одна / Мне звучала сегодня во сне» появляется D-dur в фигурациях и с мотивом «любви» в верхнем голосе партии фортепиано (Пример 123).

Пример 123.

№3 «Ночь»

Музыкальный фрагмент №3 «Ночь». Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные партии имеют следующие тексты: «у-тром ра-но», «солн-це вый-дет из ту-ма-на». Музыкальные детали: фортепиано начинается с «роса» и «espr.», вокальная партия с «mp espr.». Видны различные ритмические и динамические обозначения, такие как «p», «espr.», «7:8», «5:4», «3», «5:4».

№20 «Протекли за годами года»

Музыкальный фрагмент №20 «Протекли за годами года». Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные партии имеют следующие тексты: «ду-ма-и пе-сня, о-дна мне зву-ча-ла се-го-дня во-сне...». Музыкальные детали: фортепиано начинается с «cresc.», вокальная партия с «f». Видны различные ритмические и динамические обозначения, такие как «cresc.», «espr.», «p», «f», «3», «5:4».

Появление D-dur в №6 «На снежном костре» («завивают белый дым»), в №7 «Смятение» («сумрак вьюги снеговой»), в №14 «Второе крещение» («я так устал от ласк подруги») раскрывает символическую связь «снежности» «с нежностью», метельных образов с любовью к Ней. «Светом обетованным» ощущается D-dur в «Одинокое страннике» («в твой тихий терем постучу», «весной далекой наградишь»). В конце №22 «На кресте» — драматической кульминации цикла — на словах «И челн твой будет ли причален / К моей распятой высоте?» гармония «озаряется светом» тихого D-dur: таким

образом композитор как бы даёт «положительный ответ» на вопрос, в стихотворении остающийся без ответа²³⁷.

Центр *Re* более скрыто присутствует и в виде различных органичных пунктов, педалей в разных голосах, пронизывает фактуру подобно некоему стержню (неслучайно один из наиболее значимых лейтмотивов цикла – мотив «креста» — являет собой хроматическое опевание ноты *re*).

Вторым тональным «центром притяжения» цикла является G. Он чаще связан с образом «вечности», «высоты» («И моя ли страсть и нежность Хочет вьюгой изойти» (№7), «Я какие хочешь сказки...» (№10), «Как небо, встала надо мною», «Мне вечность заглянула в очи» (№18), «И страсти таинство свершая, и поднимаясь над землей» (№19)). Исследователи утверждают, что «центральный тон G имеет сходный [с тоном D] символический смысл: это музыкальной воплощение первой буквы слова «Бог» по-немецки – Gott. Впервые этот тональный центр в полной мере зазвучал в Реквиеме: завершающий произведение хор построен на длительном органном пункте, угасающем в мягком звучании трезвучия G-dur. Можно сказать, что преобладающе мажорные инкрустации в музыку Денисова – центры D, G а также A – это символы *света* и *Бога*» («Н.Д.», Комментарии В. Ценовой. С. 140).

Среди других значимых тональных красок можно отметить h-moll. Впервые она появляется в №5 в качестве мерного остинато, характеризующего неумолимую поступь смерти («И краток путь средь долгой ночи» (см. Пример на с.391)). В сходном значении она проявляет себя и во «Втором крещении»: «Но посмотри, как сердце радо!» — в эти слова поэт вложил отчаянный сарказм, и это подтверждается окрашиванием гармонии «тональностью смерти». Таково же ощущение от внезапного «прорыва» h-moll в №23 («И бежит от снежных мест, / И опять глядится смерть...») в фанфарных интонациях мелодии, несколько напоминающее «Полет валькирий» Вагнера.

2.4. Поэтическая и музыкальная интонация

Представленный выше анализ был направлен на раскрытие образно-символической сферы стихотворений Блока, составивших данный цикл, а также ее отражения в особой системе музыкальной символики. Выяснилось, что поэтика блоковских стихотворений, собранных в новый цикл композитором, сама по себе обнаруживает «музыкальные» свойства (*сквозные образы-символы*, обладающие множественностью смыслов, и их

²³⁷ Во втором романсе из вокального цикла Денисова на стихи Мандельштама «На повороте» на словах «Божье имя, как большая птица, / Вылетело из моей груди» появляется D-dur, возникающий, по словам автора, «как краска-символ слов Свет и Бог» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 260).

вариантное «спиралевидное» развитие по принципу наращивания семантики)²³⁸. Все эти качества усиливаются в созданной композитором по этому же принципу *системе музыкальных лейтсимволов* — явлении, порожденном поэтическим словом и теснейшим образом связанном с ним, но, в то же время, как бы «параллельном», созданном имманентно-музыкальными средствами. Можно сказать, по отношению к поэтической здесь создана «встречная музыкальная символика». Музыкальные символы, впрочем, являются более концентрированно-собирательными по отношению к поэтическим, а их интонации – скорее «знаковыми», максимально сжатыми и поэтому обнаруживающими очень большой потенциал смысловых превращений. Здесь возникает нечто подобное «переводу» с одного художественного языка на иной, о котором говорит Ю. Лотман (см. об этом в III главе настоящей работы).

Но есть еще и важнейшая область более непосредственного «превращения» поэзии в музыку, рождающаяся во взаимодействии общих для обоих искусств средств выразительности – метроритма, синтаксиса, звуковых особенностей, создающих в целом понятие *интонации*: это содержание поэзии, выраженное посредством ее *звучащей материи*, и его отражение в музыке (по Эткинду, «форма как содержание») (Е. Эткинд, 2001. С. 38).

Поскольку, как уже говорилось, у Блока уровень содержательности звукового пласта текста является важнейшим в создании поэтического образа, его анализ и сопоставление с композиторской трактовкой представляют особый интерес.

«Музыкальное ощущение явлений находит выражение у Блока как посредством повторяющихся образов, подобных лейтмотивам его лирических циклов и поэм, так и посредством тонкой проработки звуковой ткани и ритмического разнообразия его стиха. *Ритм* и *звук* в его поэзии очень часто несут совершенно определенную информацию, улавливаемую читателем синэстетически, на подсознательном уровне» (К. Тарановский, 2000. С. 319, выделено мной — Ю.О.). Добавив к этому особый стихотворный *синтаксис*, находящийся «на границе между фонетикой и семантикой» и строящийся «в неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой» (Б. Эйхенбаум), получим основную проблематику нашего анализа. Попытаемся рассмотреть на конкретных примерах музыкальность блоковского стиха, а также интонацию (поэтическую и музыкально-поэтическую) как носителя содержания.

²³⁸ Так, например, И. Ковтунова пишет о «Снежной маске»: «Многочисленные повторы слов снег, снежный и др., а также слов вьюга, метель, не только создают своеобразную “снежную” музыку цикла стихов, но и, вступая всякий раз в новые сочетания, приобретают новое значение и новый индивидуальный смысл. Таким образом, повторы участвуют в образовании индивидуальной символики лирического цикла». (И. Ковтунова, 2006. С. 351)

Музыкальность (как особая выразительность и содержательность звуковой материи) является чертой поэтического стиля Блока, поэтому неизменно присуща стихам не только «напевного» типа (по классификации Эйхенбаума), но и «декламативного (риторического)», и «говорного»²³⁹. Интонация же в таких стихах, конечно, различна постольку, поскольку является эмоциональным выражением того или иного художественного образа. Остановимся на наиболее важных в драматургическом отношении и при этом наиболее выразительных пьесах цикла. Прежде всего, это группа «метельных» романсов, где, по словам композитора, «реализуется идея снежного ветра» (№4, 6, 14, 23). В качестве примера рассмотрим первый из них, «Снежный путь».

№4. «Снежный путь»²⁴⁰

/ — / — — / — —
 В снежной пене – предзакатная –
 / — / — / — / —
 Ты встаешь за мной вдали,
 / — / — — / — —
 Там, где в дали невозвратные
 — — / — — /
 Повернули корабли.

— — / — / — — / — —
 Не видать ни мачт, ни паруса,
 — — / — / — — / — —
 Что манил от снежных мест,
 — — / — — / — — / — —
 И на дальнем храме безрадостно
 — — / — — / — — /
 Догорел последний крест.

(у Денисова: И на храме так безрадостно)

— — / — — / — — / — —
 И на этот путь оснеженный
 — — / — — / — — / — —
 Если встанешь — не сойдешь.
 — — / — — — / — —
 И душою безнадежной
 — — / — — — / — —
 Безотзывное поймешь.

/ — / — — / — — / — —
 Ты услышишь с белой пристани
 — — / — — — / — —
 Отдаленные рога.

/ — / — — / — — / — —
 Ты поймешь растущий издали
 / — / — — — / — —
 Зов закованной в снега.

(у Денисова: И поймешь...)

²³⁹ Б. Эйхенбаум пишет: «Лирическое стихотворение может быть и описательным, и повествовательным, и диалогическим, но от эпоса и от драмы оно отличается наличием специальной «лирической» интонации. Эта лирическая интонация есть нечто совершенно определенное и чрезвычайно важное в семантическом отношении» (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 332).

²⁴⁰ У Блока стихотворение называется «Последний путь».

В стихотворении, прежде всего, обращает на себя внимание *метроритм*. Его «музыкальность» – и в особенностях самого поэтического метра, и в соотношении метра и ритма. Всё стихотворение выдержано в необычном чередовании 5-ти и 4-стопных строк, в основе которых двухдольный метр – хорей, но в нечетных строках последняя стопа всегда трехдольная²⁴¹. Эти дактилические окончания воспринимаются как особенно мягкие и свободно-речевые на фоне двусложности стоп общего метра и при этом концентрируют на себе слуховое внимание.

Вообще ритм здесь выступает удивительно ярким, *интонационным* средством выразительности. Дело в том, что *ритмическая идея* – «формула», являющаяся основной стихотворения, впервые проявляется лишь в начале 2-й строфы, в строке «Не видать ни мачт, ни паруса». Благодаря начальному пиррихию и дактилической последней строфе она представляет собой абсолютно симметричную структуру («необратимый ритм»):


 Не видать ни мачт, ни паруса,

Интонационная выразительность этой ритмоформулы, прежде всего, в том, что длительные безударные отрезки (по «краям») весьма усиливают центральную акцентную группу (из трех или иногда двух акцентов), особенно крайние акценты, так что в целом образуется динамическая волна. А поскольку безударное окончание строки естественно стремится к следующему акценту (который находится на второй стопе следующей строки!), то эта волна не прерывается с окончанием строки, а переливается в следующую: интонационно две строки сливаются в одну фразу широкого дыхания.

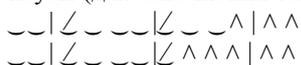

 Не видать ни мачт, ни паруса, Что манил от снежных мест...



Можно услышать между этими строками еще и паузу (что сделал бы А.П. Квятковский, называющий подобные стихи «паузниками»²⁴²), которая как бы

²⁴¹ Можно сказать, что это вариант так называемого блоковского «дольника» (термин М.Л. Гаспарова), но достаточно строго упорядоченный (более свободный дольник – «Девушка пела...»).

²⁴² А.П. Квятковский в своей теории русского стихосложения выступает против двусложных стоп (хорея и ямба), считая их искусственно и неверно скопированными из античной стопной теории. «И в наши дни дилемма двудольности или четырехдольности стиха все еще висит в воздухе. Между тем двусложной (т.е. двудольной) стопы как самостоятельной меры стиха нет в природе» А. Квятковский, 2008. С. 95). Взамен он предлагает систему различных «четырёхдольников». В частности, метр данного стихотворения по его системе будет называться «трехкратным четырехдольником третьим», имеющим большие концевые паузы (для заполнения так называемого «контрольного ряда» «тактометрического периода»).



Квятковский называет этот стих одной из устойчивых форм, характерных для народной поэзии и приводит пример «Как по морю, морю синему / Плыла лебедь с лебедями» и другие. Однако в данном случае

замещает собой акцент следующей строки; тогда длительности двух следующих слогов естественно укорачиваются. Но сущность ритма это мало меняет:

— / — / — / — ^ — / — / — / ^

Не видать ни мачт, ни паруса, Что манил от снежных мест...

Указанная выше ритмическая модель в слегка варьированном виде определяет весь дальнейший ритм стихотворения (в четных строках с мужскими рифмами: — / — / — / или с дополнительным пиррихием — / — / — /). А вот начальная строфа представляет весьма «изломанный» по отношению к «ритмической идее» рисунок: «лишними» оказываются акценты на первых слогах в трех подряд строках, во второй строке возникает даже «правильный» хорей («Ты встаешь за мной вдали» / — / — / — /), который в контексте ритма всего стихотворения хочется назвать «ложным».

Кроме того, когда дактилической стопе предшествует пиррихий, создается эффект наложения двух трехдольных стоп (см. схему ниже) и сила последнего акцента в строке удваивается. Таким образом, достигается неравнозначность акцентов в строке, а ее интонация приобретает форму нарастающей волны. Интересно, что здесь на микроуровне также возникает «необратимый ритм», объединенный *одним* пятисложным словом соответствующей структуры («предзакатная», «невозвратные» (случайность ли?), «безнадежною», «безотзывное»):

Схемные стопы и ударения:

Реальная стопность и ударения: В снежной пене – предзакатная...

Там, где в дали невозвратные....

Так ритмическими средствами в начале создается высокий уровень напряжения, который «даёт импульс» всему стихотворению (что абсолютно отражает смысл – именно в первой строфе возникает «видение», которое героем осознается как рок, как предначертанность и неизбежность). В последующих строфах ритм становится более «стабильным» (если так можно выразиться о дольнике; скорее — «стабильно мобильным»), что соответствует осмыслению героем увиденного, и хотя в последней строфе акценты на первый слог отчасти возвращаются («Ты услышишь...», «Ты поймешь...» – см. схему ударений), они скорее мнимые (в этих фразах реальный акцент падает на глаголы «услышишь», «поймешь», что определяется как синтаксически, так и

затруднительно принять трактовку ученого, поскольку слишком большое количество паузируемых долей явно не мыслится Блоком, тяготеющим скорее к переменной протяженности стопы и строки, то есть к принципу дольника (в понимании этого термина М.Л. Гаспаровым). Отсутствие пауз особенно ощутимо в местах переносов (enjambment) типа: «И на дальнем храме безрадостно / Догорел последний крест».

обусловлено смыслом – ведь «ты» здесь уже не «Ты», а «я» самого героя («если встанешь – не сойдешь», «услышишь», «поймешь...»).

Отмеченные особенности ритма, участвующие в интонационных процессах, усиливаются явлениями *синтаксиса*. Так, семантические повторы и многочисленные синтаксические перестановки (как отмечает Эйхенбаум, присущие интонациям «напевной» лирики) способствуют построению «мелодики» очень большого дыхания, всегда превосходящей пределы поэтической строки, а иногда и объединяющей всю строфу. Например, уже в начале стихотворения синтаксический перенос, усиленный инверсией последовательности членов предложения, создаёт явное *crescendo* к появлению «Ты»²⁴³:

В снежной пене — предзакатная — | Ты
 дополнение определение подлежащее

А в конце полустрофы, вместо ожидаемого в этом месте интонационного завершения (цезура, «середи́нная каденция») динамика вновь нарастает за счет семантических и лексико-фонетических параллелизмов, снова создающих перенос: «вдали́, | Та́м, где в да́ли...». Большинство других перестановок также связаны с переносами («в дали невозвратные | Повернули корабли», «безрадостно | Догорел последний крест», «растущий издали | Зов»), и поэтому строки объединяются единой длинной «мелодической дугой».

Синтаксические параллелизмы возникают во второй строфе («ни мачт, ни паруса») и приобретают ведущее выразительно-интонационное значение в 3-й и 4-й строфах, создавая выразительный эффект некоего «гипнотического заклинания» («И на этот путь... И душою...» «Если *встанешь – не сойдешь*», «Ты услышишь... Ты поймешь...»). Здесь интонация, говоря словами другого стихотворения Блока, уже «вещает и поёт» – не смятение героя слышится в ней, а «зов закованной в снега». Хоть это и «внутренний голос» героя, но постепенно начинает казаться, что это Её колдовская «прямая речь», подобная многим другим стихотворениям «Снежной Маски». В них синтаксические и лексические повторы являются основным художественным приемом:

²⁴³ Двойное тире в первой строке, конечно, создаёт внешнюю прерывистость общей линии нарастания, но по сути еще больше усиливает ее. Эта «одышка» как бы передает смятенное состояние героя, всматривающегося в «снежную пену» и, в то же время, интонационно «рисует» Ее приближение.

Пойми, пойми, ты одинок,
 Как сладки тайны холода...
 Взгляни, взгляни в холодный ток,
 Где всё навеки молодо».

Рукавом моих метелей
 Задушу.
 Серебром моих веселий
 Оглушу.
 На воздушной карусели
 Закружу...

Это качество «магического заклинания» уже в полной мере проявляется в стихотворении «На снежном костре» (№6 цикла), а в №23 «И опять снега» превращается в бешеный смерч – танец Смерти.

Обобщая наблюдения над синтаксисом данного стихотворения, можно прийти к выводу, что он внутренне организует строфы как единые длительные «мелодические» волны с кульминацией на третьей строке (принцип золотого сечения) либо с помощью переносов и синтаксических инверсий, либо с помощью интонационного нарастания в синтаксических параллелизмах. «Стремление сделать 4-строчную строфу мелодическим целым с апогеем на третьей строке характерно для поэтов напевного направления. Для лирики Пушкина, наоборот, гораздо характернее интонационное членение строфы на две параллельные части (т. е. совпадение с ритмическим членением при системе рифм *a в a в*)» — пишет Б. Эйхенбаум (1969. С. 473; подчеркнуто мною — Ю.О.).

Необычайная музыкальность блоковской интонации, достигаемая средствами ритма и синтаксиса, многократно усиливается удивительной «музыкой слова» — многочисленными и многоуровневыми *ассонансами* и *аллитерациями*. «В своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа. Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных. То напевное струение гласных, которое присуще ему одному, достигается исключительно гласными. Это та влага, которая придает его стихам текучесть. Замечательно его пристрастие к длительному непрерывному *a*» (К. Чуковский, 2010. С. 126)

Этот излюбленный блоковский сквозной звук «а» создаёт здесь образ и ощущение пространства, зовов, многократного эха, летящего вдаль²⁴⁴. В первой строфе, в соответствии с общей мелодической волной, он крещендирует к 3-ей строке («Там, где в дали невозвратные»), «поёт» в нечётных строках второй строфы («Не видать ни мачт, ни паруса»), «И на дальнем храме безрадостно»), почти исчезает в третьей строфе с тем,

²⁴⁴ К. Тарановский в статье «Некоторые черты символики Блока», приводя ставшую хрестоматийной фразу из блоковской «Незнакомки» «Дыша духами и туманами», в частности, пишет: «Само имя «Прекрасная Дама» содержит в своих ударных слогах два компактных звука «а». Дистинктивный признак компактности обычно ассоциируется с ощущением простора, полноты, завершенности, величия, уравновешенности, силы и мощи ... Культ Вечной женственности останется важнейшей темой поэзии Блока. Когда образ Прекрасной Дамы впоследствии замещается образом Незнакомки, Падучей Звезды, то всё равно ее вид вызывает в поэте то же самое ощущение величия» (К. Тарановский, «О поэзии и поэтике». С. 320).

чтобы вновь выйти на *crescendo* в ярких рифмах финала стихотворения («отдаленные рога-а», «зов закованной в снега-а»): мужские рифмы на «а» в сочетании с последующей концевой паузой создают эффект дления этого звука, эффект эха, что делает поэтические образы — звучание рогов и зовов в широком пространстве — буквально зримыми и слышимыми).

«Вторым голосом подпевают» звуки *и, е*, «третьим» *о, ы, у*. Звук *и* у Блока также наделяется семантикой полёта (вспомним, например: «Летит, летит степная кобылица»...; здесь: «вдали», «корабли», «манил»); протяжённый звук *е* звучит более приглушенно, печально, усиливая ощущение безысходности слов («Догорел последний крест»), словно нанизывая их на единую эмоциональную «нить».

Не видать ни <i>мачт</i> , ни <i>паруса</i> ,	<i>a - a - a</i>
Что <i>манил</i> от <i>снежных мест</i> ,	<i>и - е - е</i>
И на <i>дальнем храме</i> безрадостно	<i>a - a - a</i>
Догорел последний крест.	<i>е - е - е</i>

Но подобными ассонансными линиями не исчерпывается тонкая интонационная «драматургия» Блока. Все эти сквозные звуки не только распределяются в форме стихотворения в полном соответствии с оттенками смысла, но и создают звуковые волны (нарастания — убывания). Ведущие гласные имеют свойство «нарастать»: основной прием Блока — давать их сначала безударными и как бы «наращивать» до акцента.

предзакАтная — Ты встаёшь за мной вдали, ТАм, где в дАли невозврАтные Повернули корабли

Таким образом, безударные гласные тоже имеют свою линию развития («контрапункт»?). Линии разных гласных переплетаются, поочередно выходя на 1-й план и вновь уходя в «подголосок», так возникают динамические волны:

растущий *Издали зОв* закОванной в снегА.

В переходах от одной гласной «форманты» к другой осуществляются даже своеобразные «постепенные модуляции», как, например, от *А* к *Е* через безударный длительный *о*:

И на дАльном хрАме безрАдостно догорЕл послЕдний крЕст

Прием крещендирования гласных усиливается и аллитерациями (примыкающими к ним сквозными согласными):

Не видАть *ни* мАчт, *ни* пАруса, Что ма*НИ*л от *снежных* мест,

ни ————— *НИ* ————— *ны*
А ————— *а*

Многочисленные сквозные звуковые «нити» возникают благодаря варьированным повторам слогов (с переакцентировкой, перестановками—приемами, очень близкими музыкальным способам варьирования мотива):

вдаЛИ — *В ДАли*

ни МАчт—*маНИ*л

повернули кораб*ЛИ*

безрадно—*безнадежной*—*безотзывное*

*безотЗЫВ*ное—*ЗОВ* зак*ОВ*анной

Кроме того, в каждой строфе присутствуют слова, связанные со словом «снежный»: 1. в *снежной* пене 2. от *снежных* мест 3. путь *оснеженный* 4. в *снега*

Образная и звуковая краска «снежных» слов (*сне* – *не* – *е* и *же* – *жи* – *ш*) даёт многократное «эхо» в стихотворении, также нарастая к 3-й строфе²⁴⁵:

И на этот путь *оснеженный*
 Если *встанешь* – *не сойдешь*.
 И душою *безнадежной*
Безотзывное поймешь.

Ты услышишь с белой пристани
 Отдаленные рога.
 Ты поймешь *растущий* издали
 Зов *закованной* в *снега*.

В последней строфе концентрированно взаимодействуют два основных сквозных звука, активно строящих образную «музыкальную» драматургию: это звук *а* как образ пространства, зова и даже крика и шипящие звуки *жи-ш (ш-ш-ш)* как завывание метели, «снежной пены». «Музыкальная изобразительность его звуков была такова, что ... когда он говорил о вьюге, его стих становился вьюгой, и, например, его “Снежная маска” не стихи о вьюге, но вьюга. Вы могли не понимать в них ни слова, но чувствовали ветер и снег» — пишет К. Чуковский (2010. С. 129).

Вслушиваясь в звуковой мир данного стихотворения, в его «музыку», соглашаешься с К. Чуковским, рассказывающим, что Блок словно «утопал» в певучести своих стихов, что «власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах». «Но побороть эту мелодию он не мог. Он вообще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого» (там же, с. 125). Очевидно, что искусственно «сконструировать» такое невозможно: ведь вся эта «тотальная музыкальность» при

²⁴⁵ Дополнительно здесь возникает «малый круг» образно-звуковых ассоциаций от «снежный» к «белой» – оснеженный-безнадежной-безотзывное-белой-снега.

непосредственном восприятии оказывается совершенно ненавязчивой, не довлеет над читателем, а открывается лишь при вслушивании, всматривании в стихотворение, потому что она есть не внешнее украшение, а как бы элемент «первичного», «предмирного» состояния данной словесной материи (вспомним слова Блока: «вначале музыка, слова потом»).

Э. Денисов многократно подчеркивает свой интерес к «музыкальности» русской поэзии, и, в частности, поэзии Блока; по словам композитора, его влечёт в ней «прекрасная музыка слов» (цит. по: Д. Шульгин, 1998. С. 186). О Пушкине, Блоке, Фете композитор говорит, что эти поэты «как будто родились для того, чтобы на них постоянно писали музыку», «весь их материал — это уже готовое для музыки пространство»²⁴⁶ (там же, с. 257). «Блок, как и Пушкин,— это для меня самые глубоко музыкальные поэты» (там же, с. 278). В связи со столь определённо высказываемым композитором интересом к музыкальности стиха особенно интересно рассмотреть отношения поэтической и музыкальной интонации в его сочинении.

Некоторые важные принципы воплощения поэтического текста затрагиваются в авторских комментариях к циклу: «Для меня во всех сочинениях главное – чтобы текст был услышан, чтобы каждый изгиб слова и каждый изгиб музыки взаимно влияли друг на друга, взаимно дополнялись. Я не могу оторвать одно от другого. ... И в музыке этого цикла каждое слово и каждая музыкальная интонация, и все особенности ритмики, они настолько связаны между собой, что здесь любой перевод, любая подстановка другого языка просто погубит всё сочинение. Этого делать никак нельзя. Возьмите любой переход от речитатива к пению, от немелодического к мелодическому, все эти смены микро- и макроэлементов кантилены и их прерывание элементами речитатива, и опять же соответствующие смены фортепианной фактуры – ведь это всё связано очень глубоко с тем, что происходит в тексте, в интонациях даже отдельных слов. Поэтому, например, когда я работаю с певцом, ... то я всегда прошу от него прежде всего найти вот эту связь, или, если хотите, “единение” слова с музыкальной интонацией, каждой строчки с каждой музыкальной фразой. Иначе сочинение просто засыхает на корню» (там же, с. 279, подчеркнуто мною — Ю.О.).

Многократно повторенное здесь слово «каждый» («каждое слово», «каждая строчка», «каждая интонация») вполне отражает основной подход — *последовательное* (а не обобщенное, симультанное) воплощение музыкой слова, *следование музыки за словом*.

²⁴⁶ Погружаясь в певучий мир блоковской поэзии, хочется продолжить: а может быть, это уже «готовая музыка»? И может быть, именно поэтому она одновременно так притягательна и так трудна для музыкальной интерпретации?

Композитор отмечает и применение разных типов вокального интонирования («речитатив», «кантилена»), и характерные (для такого подхода вообще) их частые смены, как и смены фортепианной фактуры.

Пожалуй, в трактовке поэзии Блока Денисовым отчасти возрождается традиция «стихотворения с музыкой» начала XX века: музыкальное произнесение стиха приближается скорее к «выразительному чтению», «актерскому декламированию» (в отличие от «авторского», т.е. чтения самим поэтом, о чем уже шла речь в I главе). Однако негативный оттенок, присущий отзывам современников о «декламаторах» начала века, — упрёк в невнимании к поэтической интонации, к музыке слова — здесь, пожалуй, приходится снять. Денисову удалось, не изменяя собственному композиторскому стилю и *собственной интонации*, органично включить их в мир блоковских образов, воссоздаваемых не только собственно музыкальными выразительными средствами, но и с привлечением многих тонкостей «музыки стиха».

В общем плане музыкальное решение определяется двумя основными выразительно-изобразительными поэтическими мотивами — «снежная пена» и фанфарные гласы «отдаленных рогов», ведущая роль которых проявляется и на уровне звукописи стиха, как было показано выше. Оба они, прежде всего, отражены в фортепианной фактуре: непрерывное кружение пассажей мелкими длительностями («метель») и квинтовые фанфарные «зовы» («отдаленные рога»), появляющиеся в музыке последней строфы.

Вероятно, именно идея *кружения*, столь значимая для поэтики цикла, для его интонационности, вызвала господство во всех «метельных» романсах *трёхдольного* метра, словно изображающего бесконечный «танец» вьюги. На первый взгляд, он воспринимается как привнесённый композитором «встречный метр». Однако его истоки прослеживаются в ритме самого стихотворения: при трактовке стиха как «дольника» можно увидеть преобладание трёх акцентов (трёх «долей») в строке (из 16 строк 10 трёхакцентны). Происхождение музыкального метроритма от поэтического ясно обнаруживается в композиторском прочтении ключевой «ритмоформулы» стиха, о которой говорилось выше (Пример 124):

Пример 124.



Здесь хорошо видно, что музыкальный ритм представляет собой точный «слепок» с поэтического, вплоть до триоли, естественно возникающей при чтении²⁴⁷. Однако, взяв данную «ритмическую идею» стихотворения за основу музыкального метроритма, композитор по ее «канве» «вышивает» весьма свободный и прихотливый ритмический рисунок вокальной партии (как мы видели, примерно так же поступает и поэт).

В соответствии с тем, что в начале стихотворения мерность основного поэтического ритма «стихийно искажается», выводя на первый план напряжённо-речевое начало, Денисов также начинает пьесу с кульминационной точки и придает звучанию текста речитативно-декламационный, экспрессивный, патетический характер. При этом многие отмеченные при анализе поэтического ритма особенности в вокальной партии усиливаются: прерывистость синтаксической структуры первой строки Денисов подхватывает и кладёт в основу музыкальной интонации — так поэтическая фраза оказывается раздробленной паузами вплоть до одного слова. Это отвечает композиторскому прочтению всего стихотворения как тревожного, нервного, смятённого монолога героя, словно «задыхающегося» в вихрях «снежной пены». В музыке подчеркиваются также начала двух первых строк с «внесистемного» акцента (их начальные длительности как бы гипертрофированно увеличены), выделяется интонационно-ритмическая симметрия слова «предзакатная» (Пример 125):

Пример 125.

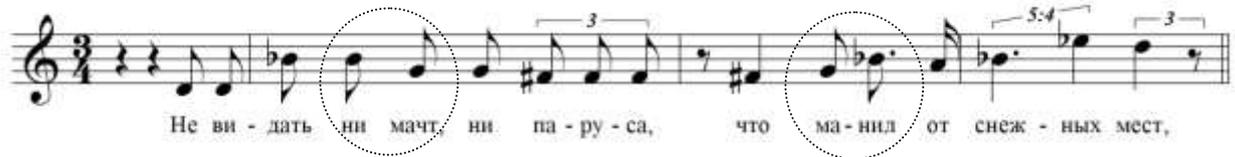
В снеж - ной пе - не, пред - за - кат - на - я, Ты вста - ешь за мной вла - ли,
там, где вла - ли не - воз - врат - ны - е по - верну - ли ко - раб - ли.

Вслед за поэтическим синтаксисом, в музыке строфы складывается период с масштабно-тематической структурой суммирования (112 112). При всей дробности изложения, в целом первая строфа построена по принципу начала «из вершины-источника» и постепенного интонационного нисхождения, то есть мыслится единой линией (у Блока мы наблюдали скорее интонационную дугу). Интересно, что в её середине ощущается своеобразная «ось симметрии» (квинта g-d), в которой зеркально

²⁴⁷ Определяющее значение этой строки для музыкального метроритма пьесы косвенно подтверждается и тем, что в единственную блоковскую строку, где основной ритм существенно нарушается введением дополнительной трёхдольной стопы («и на дальнем храме безрадостно...») Денисов вносит исправление, выравнивающее ритм до «нормы»: «И на храме так безрадостно...».

точно отражена звуковая игра слов «вдали» и «в дали». В конце строфы звуковая перекличка такого же плана «повернули корабЛИ» подчеркнута в музыке одной и той же нотой (ми). Во второй строфе «перестановка» слогов «ни Мачт — маНИл» показана как интервальное обращение (Пример 126).

Пример 126.



И всё же, при всём внимании композитора к звуковым и ритмическим нюансам стиха, его трактовка стихотворения в целом представляется принципиально иной, нежели авторская. Музыкальная интонация прочитывает поэтическую как воплощение эмоций, непосредственно и последовательно переживаемых героем, «здесь и сейчас»²⁴⁸. Отсюда все «спонтанные», quasi-импровизационные изменения в ритме, темпе, интонации (например, последняя фраза явно интонационно изображает, как «повернули корабли»: возникает замедленный ритм, «покачивающаяся» интонация с включением распева). Нарочито разрушается блоковская (авторская!) мерность интонации, ее плавность: у Блока «слышен сквозь метели» общий сдержанный и величественный эмоциональный тон, тон пророчества, принятия неизбежного, предначертанного, и все его ритмические «волнения» — лишь рябь на поверхности этого глубокого океана. У Денисова же все описываемые в стихотворении события происходят с героем, «в реальном времени», отсюда открытая и даже гипертрофированная эмоциональность в произнесении текста (в принципе не свойственная Блоку). В построении музыкальных фраз композитор ориентируется на синтаксис, понимая выразительность прочтения стиха как внимание к каждому слову, его краске, настроению и значению. В таком усилении дробности по синтаксическому принципу наряду с абсолютной текучестью ритма, как бы «вне метра», прослеживается принцип прозаизации стиха²⁴⁹. Метроритмический пульс если и не совсем теряется, то отходит на очень дальний план, практически «исчезает».

²⁴⁸ В значении двух уровней художественной интонации, предложенных М. Бахтиным: интонация «герой-мир» (реалистическая, выраженная в тексте) и «автор-герой» (эстетически-завершающая, непосредственно в тексте не выраженная) (или, иначе, интонация «внешняя» и «внутренняя»).

²⁴⁹ Если понимать ритм как «закономерное чередование или повторение некоторых элементов и основанную на нем соразмерность» (М. Харлап), то ритм — это свойство классической поэзии и тактометрической музыки («размеренной речи»). Тогда у Денисова всё «аритмично», всё нарушает стиховой метроритм, превращая стихи в прозу. «Однако именно в поэзии и музыке, где эстетическая роль ритма особенно значительна, преобладает иная точка зрения, не только отличающая ритм от метра, но иногда прямо объявляющая его «отступлением от метра» (А. Белый). Сущность ритма усматривается не в устойчивой повторяемости (т.е. в конечном счете в статике) и не в рациональных соотношениях, а в эмоциональной динамике, в захватывающей силе устремления вперед, в трудно объяснимом «чувстве жизни» и т.п. «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя...» [Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1961, т. 12. С. 101]. Эта энергия может выявиться и вне определенного метра — в ритмической

С одной стороны, эта «аметричность» является чертой стиля Денисова. «Характерное свойство ритмики Э. Денисова, ... являющееся следствием парциального принципа (дробление крупной ритмической единицы (например, четверти) на нечетное количество (7, 9, 11 и т. д.) более мелких длительностей — сглаживание и избегание явно выраженной сильной доли такта. Использование триолей, квинтолей, септолей, часто залигованных между собой, создает эффект quasi-свободной ритмики. ... Достижение ритмической свободы происходит, скорее, *вопреки метру, а обозначение тактов служит лишь для координации между исполнителями и группами*»²⁵⁰. В исследовании Ю. Холопова и В. Ценовой также говорится об отходе Денисова от традиционных ритмов как инерционных, и в качестве одного из новых ритмических явлений называется «внетактовый ритм» (с.79-80): «отпадает ощущение единства тактового метра – сначала оно нарушалось, потом начинает игнорироваться»²⁵¹.

С другой стороны, это свойство мышления композитора корреспондирует с блоковскими метроритмическими приемами. Мне кажется, говоря о "музыкальности" Блока, Денисов во многом имеет в виду именно метроритм его стихов — его свободу, изменчивость, прихотливость, стремление к верлибру, поскольку именно это качество композитор особенно широко использует. Действительно, ведь ритм в этом стихотворении таков, что подразумевает возможности весьма разного музыкального прочтения. Строка может иметь от двух до четырех акцентов, а ритм – колебаться в диапазоне между «правильным» хореем и свободным дольником, в котором возрастает степень "прозы". Этим и пользуется искусно композитор, всячески варьируя ритм и акцентуацию и то приводя стих фактически к прозаической речи (быстрый темп, силлабический принцип, декламационность, установка на синтаксис), то, наоборот, внося элементы распевности в слоги и в само качество мелодики и, таким образом, "замедляя" ритм стиха (как, например, в музыкальных фразах «повернули корабли», «безотзывное поймешь», «отдалённые рога» и др.). В последнем случае особенно усиливается звучание блоковских гласных: Денисов (намеренно или интуитивно?) отражает в музыке "систему крещендирования" гласных, которую мы наблюдали в поэтическом тексте (превращение

прозе и свободных стихах (freie Rhythmen) — и отсутствовать в метрически правильных стихах» (М. Харлап, 1985. С. 11-29). С этой точки зрения можно сказать, что Денисов очень внимателен к такому ритму («эмоциональному», эмоциональной динамике).

²⁵⁰ Э. Денисов и В. Цытович: два взгляда на концерт для гитары с оркестром (Musicus №1, январь-февраль 2009. С. 38) http://www.conservatory.ru/files/37-41_musicus_14.pdf; курсив мой. – Ю.О.

²⁵¹ Относительно своего сложного, прихотливого ритма композитор высказывается так: «Ритм должен быть гибким и непредвидимо изменяющимся, как всё живое» («Н.Д.». С. 65). «Все мои сложные ритмы идут от Шопена, которым я так увлекался в юности («выписанное rubato») («Н.Д.». С. 55). Действительно, именно так (как quasi-свободное замедление-ускорение) и воспринимаются полиритмические явления между линиями фактуры. Возникает ощущение, что вокальная и фортепианная партии как бы живут каждой своей жизнью, вокальная в такие моменты словно «отрывается от земли» и «парит» вне времени, а затем вновь вливается во временной метризованный поток.

линии безударных гласных в ударные), как бы продлевая их звучание за счёт увеличения длительностей и часто выделения безударной гласной скачком («что манил от снежных мест», «безотзывное поймёшь», «отдалённые рога») (Пример 127)²⁵²:

Пример 127.



Тот же эффект «озвучивания» безударной гласной возникает и в началах строк, которые у Блока могут быть прочитаны двойственно – и с акцентом, и как пиррихии («(É)сли вста́нешь...», «(И) душо́ю...», «(Ты́) услы́шишь»), за счёт вступления голоса с синкопы после паузы на сильной доле. Вокальная партия как бы запаздывает относительно сильной доли, и таким образом, избегается сильный, определённый *метрический* акцент, но *ритмический* не нивелируется (Пример 128):

Пример 128.



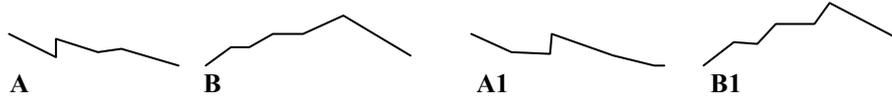
Ес-ли вста-нешь...

И ду-шо-ю без-на-деж-но-ю...

Музыкальная форма также следует за поэтической, четыре строфы которой организованы в музыке как А В А₁ В₁ — форма, имеющая в качестве далёкого истока куплетно-вариантную с припевом, но с сильными изменениями и подчиненностью разделов сквозному развитию. При этом композитор точно улавливает в поэтическом содержании возможность интонационного контраста и усиливает его в музыке. Основным мотивом — тревожным, изломанным, словно «зигзаг» молнии, с тритоном, в динамике *f* — начинаются 1 и 2 строки первой строфы («В снежной пене... Ты встаёшь») и 1 и 3 строки третьей строфы («И на этот путь оснеженный», «И душою безнадежною»), они воспринимаются как точки высшего эмоционального напряжения, а линия развития в них в целом нисходящая. 2-я и 4-я строфы (условно говоря, «припев») интонационно противопоставлены им: в музыке выводится объединяющий их мотив вслушивания, всматривания вдаль («Не видать ни мачт, ни паруса», «Ты услышишь с белой пристани»). Поэтому, начинаясь затаённо, на *p*, с мотива восходящей сексты (это интонация фанфарных зовов), мелодика устремляется ввысь и кульминационными становятся третьи строки («И на храме так безрадостно», «И поймешь растущий издали»), что отвечает и блоковской «мелодике» этих строф.

²⁵²Этот приём «растягивания» и усиления скачком безударных гласных наблюдается во многих других романсах и, по-видимому, является стилистической особенностью музыки цикла.

Примерная интонационная схема мелодики романса «Снежный путь» (по строфам):



Показанные на примере романса «Снежный путь» принципы воплощения поэтического текста можно наблюдать и в других пьесах цикла, особенно в тех, где ведущей становится «идея снежного ветра» (№№ 6, 14, 23)²⁵³. Их объединяют трёхдольность метра (за которой стоит некая «инфернальная танцевальность», напоминающая о «плясках смерти»), бурные хроматизированные «метельные» пассажи в фортепианной партии, начала с высшей кульминационной точки, создающие эффект «вторжения» («Открыли дверь мою метели») и в то же время ощущение, что начало пьесы не есть собственно начало действия, поскольку кружение снежной бури бесконечно: характерно в этом отношении начало некоторых стихотворений с «И...», например, №6 — «И взвился костёр высокий», №23 «И опять снега», в последнем с «И...» начинается каждая строфа).

Во всех этих романсах огромную роль играет «музыка» блоковского стиха (его ритм, синтаксис, звуковые закономерности: многократные точные и варьированные повторы слов, звуков). В №6 «На снежном костре», например, «плясовой» метроритм и сама лексика стихотворения заставляют вспомнить о ... частушке («Молодые ходят ночи, / Сёстры-пряжи снежных зим»). В пропущенной Денисовым строфе этого стихотворения народный плясовой колорит еще более ощутим: «Я ль не пела, не любила, / Поцелуев не дарила / От зари и до зари?»). Особенно метроритмически близки поэтические тексты пьес №6 и №23, где основу составляет 4-стопный хорей с почти регулярным пиррихием первой стопы, что, как уже отмечалось, усиливает устремлённость к акценту второй стопы, увеличивает «силу затакта», делает стих полётным, стремительным («И взвился...», «Увивайся...», «И опять снега»). Лексические, синтаксические, звуковые повторы в «метельных» романсах становятся, можно сказать, основными выразительными средствами, буквально «изображая» кружение и магический заклинательный танец вьюги (№6: «Вейся, лёгкий, вейся, пламень, Увивайся вокруг креста!» «Так гори, и яр, и светел, Я же—лёгкою рукой / Размету твой лёгкий пепел / По равнине снеговой». №23: «И опять, опять снега...», «И поют, поют рога», «И вдали, вдали, вдали»; «Вьюга *строит* снежный

²⁵³ Между этими романсами возникают внутренние «арки»: в романсах №6 и №23 на первый план выходит сама стихия снежной бури с её инфернальной, заклинательной танцевальностью, отсюда общность соответствующих поэтических и музыкально-выразительных средств. Другая пара корреспондирующих пьес—№4 «Снежный путь» и №14 «Второе крещение»; это патетические монологи героя, его «кредо», также на фоне бушующей «снежной пены», которая здесь скорее символизирует смятённое душевное состояние героя. Их характеризует более декламационный, даже ораторский (в №14) стиль вокальной партии, меньше повторы, текучесть форм (сквозного развития).

крест, / Рассыпает снежный крест» «Строит белый, снежный крест». Многие из этих фрагментов пронизаны свистящим «с» «ст» «стр» в сочетании с так называемыми «йотированными» гласными и собственно звуком «й», как бы «озвучивающими» порывы снежного вихря).

Ритмико-звуковые повторы нередко составляют самую внутреннюю структуру лексики («равнодушны, снежнооки», «молодые», «завивают», «увивайся»; или слово=стопа: «хóдят нóчи, сéстры-пря́хи снéжных»), возникает звуковая игра слов («ночи» — «очи», «нежно» — «снежно», «смерч» — «смерть»). Применяются такие приемы варьированных повторов, как «подхватывы», кольцо («Ходят ночи в высоте. / Молодые ходят ночи»).

Музыкальная интонация чутко следует за поэтической (выраженной в совокупности смысла текста и его звукового выражения — метроритма, синтаксиса, звукописи). Например, в №6 «На снежном костре», так же, как и в №4 «Снежный путь», происхождение ритмики и звуковысотности основной «встречной» музыкальной интонации проясняется при сопоставлении с одной из важнейших поэтических строк («Вейся, лёгкий, вейся, пламень»). Как в поэтической строке словосочетания разделены перестановкой (вместо более обычного «вейся, вейся, лёгкий пламень»), так и в музыкальной интонации восходящая линия «вейся, вейся» пересекается нисходящей «лёгкий пламень», создавая в целом мелодическими контурами подобие «танца пламени» (Пример 129):

Пример 129.



В начале пьесы этот мотив озвучивает слова «И взвился костер высокий» и «Равнодушны, снежнооки», акцентируя начальные безударные слоги, что, казалось бы, противоречит поэтическому ритму; но бас тонического аккорда возникает на второй доле такта, она же оказывается и мелодической вершиной, так что метрический и ритмический акценты не совпадают, и, таким образом, в музыке отражается характерное блоковское «напряжение» метроритма (Пример 130):

Пример 130.

Animato

The musical score consists of three systems. The first system shows a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with chords. The second system introduces a vocal line with the lyrics: "И взвил - ся ко - стер вы - ' со - кий над рас -". The third system continues the piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and time signature changes.

Очень близко к «Снежному пути» (№4) и решение формы «На снежном костре» (А В А1 В1), и сам её «интонационный профиль».

Наряду с рассмотренной «снежно-метельной» линией, в цикле есть романсы на стихи другого плана, где возникающий вначале пейзаж раскрывается затем как проекция психологического состояния героя или становится «вершиной айсберга» глубоких размышлений. Таковы, в частности, №2 «Элегия», №3 «Ночь», №10 «Огоньки», №11 «Ожидание», №12 «Сумерки», №21 «Перед закатом». Опираясь на композицию поэтического текста, композитор избирает либо формы, исходящие из куплетно-вариантной (строфы объединяются сходными началами), либо двух- или трехчастную композицию с контрастной серединой и «синтетической» репризой (в первых трёх романсах из перечисленных).

Последняя форма особенно органично воплощает образную динамику блоковских «пейзажно-психологических» стихотворений, углубляя и по-новому раскрывая их содержание. Композитор усиливает контраст между чисто пейзажным началом и его психологическим подтекстом, раскрывающимся в дальнейшем, отделяя их всем комплексом выразительных средств. В частности, в №2 и №10 метризованному остинато первых разделов противопоставляются свободный quasi-прозаический стиль средних. Ниже отмечены границы музыкальных форм двух пьес (с минимальными комментариями образно-смыслового значения разделов):

2. ЭЛЕГИЯ

Медлительной чредой нисходит день осенний,
 Медлительно кружится желтый лист,
 И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист...
 Душа не избежит невидимого тленья.

} I часть (пейзаж)
 — переход-связка (возникает параллель — природа – душа)

Так, каждый день стареется она,
 И каждый год, как желтый лист кружится,
 Всё кажется, и помнится, и мнится,
 Что осень прошлых лет была не так грустна.

} Развив. р-л }
 } Заверш. р-л } II часть (осмысление)
 (синтетич. реприза)

3. НОЧЬ

Полный месяц встал над лугом
 Неизменным жёлтым кругом,
 Светит и молчит.

} I часть (пейзаж). Ночь,
 месяц.

Бледный, бледный луг цветущий,
 Мрак ночной, по нем ползущий,
 Отдыхает, спит.

Страшно выйти на дорогу:
 Непонятная тревога
 Под луной царит.

} II часть (личностная психологическая реакция:
 «страшно», «непонятная тревога»)

Хоть и знаешь: утром рано
 Солнце выйдет из тумана,
 Поле озарит,

} Кульминация (утро, солнце — в мыслях и
 надеждах героя)

И тогда пройдешь тропинкой,
 Где под каждою былинкой
 Жизнь кипит.

} Синтетическая реприза-кода (снова
 тот же пейзаж + лирический герой).
 День (в мыслях героя).

«Музыкальность» последнего стихотворения усиливается сквозной рифмой, связывающей все строфы; при этом слова, составляющие эту рифму, складываются в определённый динамический процесс:

«молчит», «спит», «царит», «озарит», «кипит».

Эффект «перегармонизации», другого облика того же пейзажа при солнце возникает во второй половине стихотворения благодаря переименованиям (семантические повторы с изменением оценочного эмоционального вектора) или антонимам:

месяц, луна —————> солнце
 луг —————> поле
 мрак ночной —————> утром рано, озарит
 молчит, спит —————> жизнь кипит
 страшно выйти —————> пройдешь
 дорога —————> тропинка

[композитор прибавляет] ночной ветер (в фактуре середины) —————> утреннее кипение жизни (в фактуре в конце)

Этот эмоционально-динамический «профиль» — движение «от мрака к свету», от одиночества, неподвижности, тревоги к солнцу и кипению жизни (осуществляющееся, правда, лишь мысленно, поскольку герой знает, что «солнце выйдет», но в реальности в стихотворении этого не происходит) — реализуется в музыкальной форме, в музыкальной

интонации. Неподвижная, как бы «равнодушная» начальная интонация (остинатно повторяющийся мотив), рисующая ночной пейзаж, сменяется в срединном разделе нарастанием «тревоги» (исходный ритм наполняется восходящей секвенцией), со «всполохами ночного ветра» в фортепианной партии, и перерастает в тихую кульминацию (вся динамика романса – от *ppp* до *mp*) «Солнце выйдет из тумана, / Поле озарит», интонационно выполненную как свободная нисходящая секвенция (см. примеры 122 и 123 на с. 410, 412). «И тогда пройдешь тропинкой» – возвращение начального мотива на другой высоте, проведение мотива любви в фортепианной партии и «растворение» музыки в пассаже, изображающем «кипение жизни».

Подводя итоги проведенного анализа вокального цикла «На снежном костре», можно констатировать: музыкальность блоковского слова (в ее разнообразных проявлениях) нашла оригинальное воплощение в музыке Э. Денисова.

Прежде всего, музыкальность как *становление* – диалектическое сопряжение текучести и изменчивости с повторяемостью, столь присущее поэтике Блока – воплотилась на разных уровнях и в поэтике цикла, и в его музыкальном языке. Надо подчеркнуть, что это качество важно для эстетики самого Денисова: ведь композитор, по собственному признанию, властно «присваивает» стихи, на которые пишет музыку, ищет в них лишь созвучные его внутреннему миру черты, благодаря чему органично подключает текст к своей поэтике и интонационности.

Цикл написан как камерный лирический «дневник состояний», монологическое высказывание «от первого лица», непосредственно от имени переживающего героя (он же – автор). Отсюда – стремление к эффекту импровизационности, спонтанности переживания-произнесения, отсюда – текучесть, преобладание сквозного развития, вуалирование границ музыкальной формы, отсутствие повторения формальных элементов (секвенций, мотивной, метро-ритмической повторности). Но отсюда же – исключительное единство интонационного языка всего цикла (причем ядром интонационности является монограмма композитора, так что всё видимое многообразие мелодики так или иначе сводится к единой основе), особый рационализм в организации целого²⁵⁴.

²⁵⁴ Текучесть, изменчивость, quasi-импровизационность, вариативность и обновление при «крепко спаянной» внутренней конструкции – таковы, по Денисову, необходимые качества музыкальной формы. Особенности формы Дебюсси, отмеченные Денисовым в статье о великом музыкальном импрессионисте, можно вполне отнести и к эстетическим установкам самого Денисова: «Стремление к незаданности формы и рождению ее из ощущения момента — характерная особенность музыки Дебюсси». «Музыка Дебюсси конструктивно точна, все его формы строго выстроены и тщательно продуманы в мельчайших деталях, но конструктивность эта — совсем иного плана, нежели у С. Франка или композиторов немецкой школы. Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно. Мы ее где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же видим при анализе). Дебюсси не обнажает узловые точки конструкции, а смягчает и вуалирует их, делает их зачастую почти незаметными для слушателя.

Одно из положений композиторского «кredo», высказанного Денисовым в его дневниках, гласит: «Интонационная осмысленность всего происходящего. Интонационная осмысленность каждого элемента (момента) музыкальной ткани. Даже — микроэлемента. Интервал — не “ход”, а психологически осмысленная ячейка ткани. Каждый интервал должен говорить (т. е. быть наполненным информацией)» («Н. Д.». С. 36). И действительно, в цикле «На снежном костре» вокальная интонация порой, можно сказать, буквально следует за поэтической, воплощая ее в мельчайших изгибах, и при этом несет в себе обобщение на музыкальном и поэтическом уровне. Приведем пример:

№7 «Смятение».

Не пойму я, что нас манит,
Не поймешь ты, что со мной,
Чей под маской взор туманит
Сумрак вьюги снеговой?

Первые две строки этой строфы представляют синтаксический повтор (с вариантами — «я» и «ты»), внутри каждой строки происходит внутреннее противопоставление вводной интонации «не пойму я», «не поймешь ты» и вопросительной — «что нас манит», «что со мной». Музыкальная интонация полностью воспроизводит поэтическую: секундово-нисходящие интонации первой половины строки переходят в активно-восходящие вопросительные второй ее половины. В то же время, каждая из этих интонаций обнаруживает родство с основными лейтмотивами цикла, протягивая тонкие интонационно-семантические нити к другим романсам. Если первая секундовая интонация озвучивает «я» героя, то вторая — говорит от имени «Неё» и сразу окрашивается нежностью лейтинтонации «любви». В №3 «Ночь» эта же интонация связывает с Её обликом чистоту раннего утра (Пример 131).

Пример 131. №4 «Снежный путь»

№6 «На снежном костре»

Поэтому формы Дебюсси столь пластичны. Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем ее как свободное и непосредственное музыкальное высказывание, излагаемое почти импровизационно, но нигде эта quasi-импровизационность не переходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована» (Э. Денисов, 1986. С. 93).

Другие же — восходящие — мотивы из приведенного фрагмента связаны с лейтмотивацией фанфары (стремление к свету, зовы), причем второй её вариант — квинтовый («что со мной») — на протяжении всего цикла несёт семантику устремленности ввысь, к свету, к Богу (Пример 132):

Пример 132.

№4 «Снежный путь»	№8 «Предупреждение»
 <p>Ты вста-ешь за мной вда-ти,</p>	 <p>Смот-ри: я спугал все стра - ни-цы,</p>
 <p>И яр, и светел</p>	 <p>По-нят-ны ли те - бе? - Бог весть!</p>

Итак, с одной стороны, вокальная интонация последовательно воспроизводит текст, озвучивая его как будто в свободно-импровизационной ариозно-декламационной манере (с точки зрения диалектики становления это — сукцессивная, процессуальная его составляющая), но, с другой, — вся эта quasi-импровизационность основана на нескольких повторяющихся интонациях, искусно «вплетенных» в мелодическую линию и фортепианную партию, приобретающих функцию повторяющихся символ-мотивов (симультанная, неизменная составляющая становления). Таким образом, обеспечиваются крепкие внутренние связи цикла — смысловые и музыкальные, индивидуализированная «речевая» ариозно-декламационная мелодика обнаруживает высокую степень смыслового обобщения, а также создается музыкальный аналог символической многозначности блоковского слова, его системы поэтических лейтмотивов.

Из сказанного можно заключить, что метод музыкального обобщения стихотворного цикла, примененный Денисовым, порожден поэтическим методом Блока, «выращен» из него.

Заключение

*Что наименее отчетливо, то и достойно воплощения, так как сказано:
“Крыльев летящей стрекозы не разглядишь”
Лев Рубинштейн²⁵⁵*

И музыка, и интонация осмысливаются в XX веке как *не только* звуковые, не акустические явления. «Музыка и звучание – это далеко не непрменная и не нарушаемая связь» подчеркивает А.В. Михайлов (2002. С. 16), «отпуская», таким образом, музыку в область «неслышимого» и открывая огромные внутренние пространства музыкального мироощущения.

Музыкальность как глубинное свойство художественного мышления, особое качество смысла и специфические принципы формальной организации ощущается в разных видах искусства, в литературе, архитектуре, скульптуре, живописи²⁵⁶. «Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой *внутренний* мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, повторение красочного тона, и того, каким образом цвету придается элемент движения и т.д.» (В. Кандинский, 1989. С. 17, подчеркнуто мной – Ю.О.).

Можно заметить, что перечисленные В. Кандинским «музыкальные» принципы в живописи по существу совпадают с выявленными нами чертами музыкальности поэзии. Это, прежде всего, – абстрагирование, отказ от изображения конкретного (в поэзии это – отказ от однозначности слова и сугубо линейно-логической организации речи, иррациональность, метафоричность и ассоциативность), усиление роли ритма как системы повторов и контрастов, «повторение красочного тона» (в стихотворении – особое единство эмоционального тона) и «элемент движения» (в поэзии – ритмоинтонационное становление композиции).

Последнее – придание «искусству миметическому черт искусства интонационного», то есть наполнение картины временной протяжённостью – В. Федотов прослеживает в творчестве Чюрлениса и отмечает как основу его «музыкального метода»

²⁵⁵ Лев Рубинштейн. Так как сказано // Поэзия. 1989. № 52.

²⁵⁶ Болгарский музыковед Томи Кърклияски предлагает широкое понятие «музыкосознание», которое означает «способность творческого мышления улавливать связи, зависимости, пропорциональности, красоту, логику, динамику и процессуальность во всех явлениях жизни» (М. Булева. Что же такое гармония? // <http://www.a3d.ru/architecture/stat/187>).

(В. Федотов, 1996). Также исследователь выделяет среди «музыкальных» черт стиля Чюрлениса «метафору» (раздвоение образа на явный и скрытый), различные «контрапункты», то есть соединение контрастного («контрапункт ассоциаций» (живой и неживой природы, реального и нереального и др.), «контрапункт масштабов», «временных моментов» (ночь – день)), или же разные виды повторности – имитация («Силуэты», «Кипарисы»), секвенция, вариационность и т.п.

Подобная «организация пластического материала по законам музыкальных форм» (В. Федотов, 1986. С. 17) является, по сути, таким же «преодолением материала», о котором говорил Блок в связи с поэтическим словом. Нарушая привычные представления о предметах, линиях и формах, о законах перспективы, создавая многоплановость, объединяя композицию сложным ритмом и движением, вводя зрителя в мир ассоциаций, сказочно-фантастических образов и иллюзорных пейзажей, художник выявляет иные, невидимые связи предметов и явлений, раскрывает внутренний, духовный взор зрителя, апеллирует к непосредственно-эмоциональному восприятию и интуитивному постижению смысла картины. Как мы видели, Блок применяет сходный спектр приемов, открывающих «музыкальное» в словесном; в его стихах «развоплощенное» и «пропетое» слово-интонация становится «нотной записью смысла».

Процессуальность у Чюрлениса выражается и в подчеркнутой открытости формы (картины как бы продолжают за пределами рамы); напомним, что разомкнутость отмечалась нами как характерная черта сюжетов блоковских стихотворений (см. главу II). Думается, бесконечный «музыкальный напор», которым были одержимы оба художника, «заставлял» их объединять произведения в циклы, а также создавать своеобразные «вариации на тему» (у Блока – стихотворения-дубли, как, например, «Незнакомка» и «В ресторане», у Чюрлениса картины-вариации, например, «Симфония похорон»). В конечном счете, Блок писал свою «лирическую трилогию» как единую книгу жизни, цикл картин «Сотворение мира» Чюрленис «мечтал писать всю жизнь».

Итак, музыкальность, которую мы, по словам А.В. Михайлова, всегда ощущаем интуитивно и безошибочно, есть наличие в произведении такого смысла, который «не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переименованию» (А. Михайлов, 2002. С. 13)²⁵⁷. Значит, как заключает ученый, нам остается лишь «колдовать вокруг музыки с нашим словом, всегда пребывая на некотором удалении от музыки как *только-*

²⁵⁷ Еще в начале XX века французский ученый Jules Combarieu в своем исследовании «La musique. Ses lois. Son evolution» («Музыка. Ее законы, ее эволюция», 1908) писал: «Музыка – звуковой синтез, который не следует смешивать с чисто звуковыми феноменами, – имеет смысл, непередаваемый на вербальный язык; она представляет собой беспонятнейшее мышление, ритмически организованное, эквивалента которому мы не нигде больше не найдем» (Jules Combarieu, 1908, p.111).

музыки и всегда схватывая и ухватывая словом только некоторые отдельные аспекты, стороны, того, что есть вот это произведение как носитель и держатель своего смысла» (там же).

Это мы и стремились сделать в настоящей работе по отношению к музыкальности поэзии А. Блока: показать приемы и способы смысловоявления, раскрывающие в стихотворении «засловесное», а также по возможности косвенно охарактеризовать этот «транс-словесный смысл» (выражения А.В. Михайлова). Ведь очевидно, что музыка, написанная на такое стихотворение, призвана выразить именно музыкально-несказанную его сущность, «определенный, но “засловесный” или трансгрессивный смысл» (А. Михайлов, 2002. С. 14).

В поиске «действительно оправданных параллелизмов внутреннего свойства», участвующих в «построении смысла во всей его полноте» (А. Михайлов) и в поэзии, и в музыке, мы пришли к явлению **интонации**. Интонация – «эманация смысла в форму», указывает В. Медушевский. Это своего рода «мост» между словом и музыкой, элемент одновременно конструктивно-формальный и эмоционально-смысловой. Интонация поэтического текста (вписанная, то есть содержащаяся в нем) – то, что сущностно сближает его с музыкой, она устроена по сходным принципам, она континуальна и способна выразить невербальный смысл, передать эмоцию²⁵⁸. Особенно актуально это для поэзии Блока, который, по собственному признанию, слышал «интонацию раньше смысла» и стремился, чтобы «слова точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили».

Поэтому анализ поэтической интонации даёт ключ к постижению эмоционального, «засловесного» смысла произведения, а также является связующим звеном к его собственно музыкальному воплощению.

Ключевым моментом «обратного перевода» (А. Михайлов) *музыкальности* поэтического произведения в *музыкально-поэтическое* произведение становится попадание музыки в **поэтический эмоциональный тон**. Это та «внутренняя интонация» или «эстетически-завершающая авторская интонация» (М. Бахтин), которая, по мнению ученого, «вообще не отмечается в произведении, она угадывается, и при чтении глазами не выражается звуковым образом» (М. Бахтин, 2000. С. 85)²⁵⁹.

²⁵⁸ По формулировке Н. Жинкина, в коммуникативной системе музыки, в противоположность обыденной речи, «выражено явно всё то, что неявно содержится в речи, исключено всё то, что содержится в именах как значение и выражено то, что в них составляет смысл. Это и есть **интонация**» (Н. Жинкин, 1998. С.32). В поэтической же речи, отмечает ученый, «соединяется музыкальная и речевая интонация. Она напевна, как музыкальная, и разговорна, как речевая» (там же, с. 35).

²⁵⁹ М. Бахтин вводит дихотомию – интонация внешняя и внутренняя, с которой внешняя (устная) не может идти вразрез без ущерба художественному смыслу. О. Мандельштам в «Разговоре о Данте» писал о «немом

И всё же она *выражается* звуковым образом самого стихотворения: необходимо его прочесть (вслух или про себя), выдерживая ритм, в манере стиховой монотонии, создающей интонацию «неадресованности». Как доказала Е. Невзглядова, нивелирование логической и коммуникативной функции интонации в стихе раскрывает эмоционально-ценностную ее сторону, позволяет проявиться поэтическому звуко-смыслу. Кроме того, именно тогда начинают «работать» многочисленные звукоритмические связи стиха, выявляющие смысловые корреляции (такие, например, как наращивание семантики повторяющихся слов-символов, или сложные метафоры из двух и более слов, или сближение далёких понятий благодаря звуковой общности слов и т.п.).

Поскольку выражение эмоциональной сущности поэтического текста в вокально-поэтическом произведении всегда берет на себя музыка (как говорит Г. Свиридов, она *«раскрывает сокровенный, тайный смысл этого Слова»*), композитору необходимо найти точное и максимально обобщающее музыкальное ее воплощение. Но уловить и передать в музыке блоковский эмоциональный тон оказывается очень сложной задачей, думается, во многом именно из-за его «музыкальной» специфики – слитости противоположных состояний, взятых в их «предельности» (что А. Лосев отмечает как присущее музыке, а Блок говорит: «Мелодией одной звучат печаль и радость»): это сплав тоски и восторга, тревоги и надежды, человеческой скорби и провидческого прития («и погибнуть мне весело», «с улыбкой хоронили») – словом, эмоциональный оксюморон, «Радость-Страданье – одно!»²⁶⁰.

Сложность и в том, что глубинный эмоциональный смысл стихотворения Блока (его «эмоциональная доминанта») часто не только не прочитывается в словах текста, но даже может противоречить им: например, стихотворение «Май жестокий с белыми ночами!» пронизывает восторженная интонация (никак не следующая из текста: «жестокий», «стук в ворота», «неизвестность, гибель впереди»), траурные слова «Похоронят, зарюют глубоко» окрашивает просветленно-спокойный тон стихотворения²⁶¹.

регистре», который составляет отличительную черту поэтической речи (О. Мандельштам, 1987. С. 108). Для дифференциации интонации внешней и внутренней Л. Польшикова использует дихотомию индийской поэтики «выраженное» и «проявленное». «Дхвани» (эстетическое) возникает там, где «выраженное» отступает перед проявленным... Дхвани – не сама речь, а её “сок”, квинтэссенция целого художественного высказывания» (С. Бройтман; цит. по: Л. Польшикова. С. 109-110). Это весьма близко нашему пониманию поэтического эмоционального смысла (тона) стихотворения.

²⁶⁰ В. Сильвестров подчеркивает, что способность выражать противоположные эмоциональные состояния – «это свойство музыки как таковой! Она отождествляет, она объединяет, она может это делать! Это то, что было у меня в шевченковской кантате, когда одна и та же мелодия выражала и гнев и печаль. То есть музыка имеет эти ресурсы отождествления. Это большой и странный урок: когда музыка начинает заниматься комментаторством, она обретает богатство жестов, подчеркивает состояние человека, но утрачивает вот эту вот объединяющую функцию. То есть мы имеем и приобретения, и потери» (В. Сильвестров, 2010. С. 129).

²⁶¹ Очень точно выразить «эмоциональную доминанту» этого стихотворения удалось Б. Чайковскому в цикле «Знаки Зодиака»: композитор услышал его как подвижную журчаще-шелестящую прелюдию в Fis-dur, с опорой на пентатонику и почти остинатным ритмом (в отличие от романса Г. Свиридова, где в музыке находит отражение семантика начальных слов – отсюда медленный, траурный h-moll). За повествовательно-былинным стилем стихотворения «У берега зеленого» скрывается пронзительный трагизм, который из всех музыкальных версий выражен лишь у Свиридова (он «прорывается» уже «за пределами» стиха – в хоровом вокализе-плаче). В сценке «Балаганчик» за ее кукольной театральностью и обилием уменьшительно-

Можно назвать такое противоречие (по М. Бахтину, интонации «герой-мир» и интонации «автор-герой») «оксюморонной» интонацией.

«Бесстрашная искренность» (М. Горький), глубокое душевное волнение у Блока всегда сопряжены с подчеркнутой *сдержанностью* выражения («ритм стиха, окованный метром голоса», как сказал А. Белый). Так он сам читал свои стихи, и это исполнение в полной мере раскрывало «музыку стиха», «музыку смысла»: при внешней интонационной малоподвижности Блок давал «полную амплитуду душевного, астрального, движения стихотворения» (И. Анненский; цит. по: П. Бранг, 2010. С. 83). Его чтению была присуща *«простота* – как явственный, звуковой итог бесконечно сложной, бездонно-глубокой жизни ... Ни декламации, ни поэтичности, ни ударного пафоса отдельных слов и движений. Ничего условно-актерского, эстрадного. Каждое слово, каждый звук окрашены только изнутри, из глубины наново переживающей души» (В. Зоргенфрей, 1921. С. 127-128).

Можно с уверенностью утверждать, что на самом деле сказанное современниками характеризует вовсе не «декламационный стиль» Блока, а *внутренние закономерности его стихов*. Поэтому такое прочтение Блока «изнутри» необходимо и при воплощении его поэзии в музыке.

Как мы увидели, музыка способна воплотить разные стороны «музыкальности» поэзии Блока, ведь она обладает как раз теми средствами, к которым апеллирует его художественная система. Музыка создает звуковой образ символического пространства стихотворения и наполняющих его «музыкальных» инструментов и звуков природы; реализует разнообразные музыкально-жанровые аллюзии. Для музыкального воплощения очень естественна и блоковская система сквозных «лейтмотивных» связей, раскрывающая сложную символическую вязь образов.

Но подлинную глубину обретает музыка, проникшая в тайну блоковской интонации и впитавшая ее (как говорит Блок: «Вот тогда – правда»). Ведь звуко-ритмо-синтаксический план стихотворения у Блока всегда напрямую связан со смыслом сказанного, доносит его на подсознательном, образно-эмоциональном уровне. Это не только звуковое «живописание» сказанного словами и передача эмоционального состояния, это психологический *процесс*, интонационное развитие, постепенные (или внезапные) «модуляции» интонационного строя вместе с изменениями смысла. То есть блоковское стихотворение – это как бы одновременно звучащая со словами (в словах)

ласкательных слов ощущается зловещая механистичность, грядущая катастрофа, эмоциональный смысл «Балаганчика» исполнен глубокой тревоги и даже отчаяния (вспомним «крик»-глиссандо всего хора в финале «Ночных облаков» Свиридова).

музыка. Отсюда – столь магическое воздействие, отсюда стереофоническая многомерность смысла, ощущение, что слышишь больше сказанного, что «несказанное» напрямую входит в душу, как бы помимо слов.

Поскольку «музыка стиха» Блока реализуется посредством *поэтической интонации* как ритмозвуковой, эмоциональной формы смысла, первично являвшейся поэту и затем «отливавшейся» им в слова, значит, музыкальное прочтение Блока невозможно без постижения этой глубинной музыкальной основы его стиха. Речь идет о более непосредственной «переплавке» в музыкальную интонацию ритмоинтонаций стиха, о взаимодействии поэтической и музыкальной ритмики, синтаксиса, тембра, о претворении в музыкальной форме интонационной композиции стиха.

Предложенный в работе комплексный метод анализа поэтической семантики рассматривает *континуальный эмоционально-интонационный процесс* стихотворения, подобно методу анализа музыкального текста. На основе анализа поэзии Блока мы предположили, что словесная ткань блоковского стиха рождалась именно из близких музыкальным *ритмоинтонаций*, как бы звукоритмосмысловых «прототипов» слов. Запечатлевшие их слова и словоформы и являются реальными ритмико-интонационными единицами стиха, определяющими характер звучания текста, они же, подобно музыкальным мотивам, становятся материалом для развития. Как показал анализ, именно благодаря повторению или изменению ритмоинтонаций (их ритмической структуры, тембра (фоники)), а также их взаимодействию с синтаксической структурой осуществляется интонационно-смысловое становление композиции.

В основе блоковского стихотворения всегда лежит некая «ритмоинтонационная тема» – то есть одно- или двустигийе, ритмоинтонационная структура которого становится инвариантом для всех остальных строк (они точно или вариантно воспроизводят ее, либо последовательно развивают, либо контрастно «контрапунктируют» с ней). Как правило, это первая или важнейшая в смысловом отношении строка. На основании положения «ритмоинтонационной темы» в стихотворении и принципов ее развития в работе выведены *6 типов интонационных композиций Блока*²⁶². Подробно проанализированы три важнейших интонационных типа стихотворений и их музыкальные воплощения.

Анализ показал, что композиторы, для которых стихотворение является эстетической доминантой, так или иначе ориентируются в музыкальном прочтении на его

²⁶² Интересно, что данная В. Кандинским («О духовном в искусстве») классификация композиционных принципов его картин (апеллирующая, что характерно, к музыкальным категориям – мелодической композиции или композиции симфонического типа, к основополагающей роли ритма) неожиданно оказалась очень близкой предлагаемой здесь классификации типов интонационной композиции блоковских стихов.

интонационную композицию, уже представляющую собой процесс, близкий музыкальному. В основе таких композиторских решений практически всегда лежит музыкально претворенная «ритмическая идея» стихотворения, а вся остальная форма, как правило, строится на её развитии, то есть исчерпывании её содержательных возможностей. Если композитору удастся найти обобщающее интонационное зерно или фактурно-гармонический комплекс, способные к гибкой эмоциональной и образной трансформации, вплоть до острейших контрастов, при этом оставаясь узнаваемыми, – создаётся своего рода музыкальный эквивалент лирической поэтической интонации, которая «помнит печаль первых строк и знает о последующих». Чем выше обобщающий потенциал музыкальной интонации по отношению к поэтической, тем глубже раскрывает музыка смысл стихотворения. Как было показано, стихотворение Блока настолько зиждется на собственном ритме, что разрушение его – путем введения активной встречной музыкальной ритмики, не обладающей качеством обобщения, или путем «выразительной речевой декламации» каждой строки с выделением ее фразовых ударений – однозначно ведет к смысловым потерям. Из-за обилия разноплановых музыкальных интонаций, преобладания фразово-аризного типа мелодизации текста, а также «прозаизации стиха», то есть нивелирования музыкой столь важных для стихотворения смысловых связей, возникающих благодаря ритмико-интонационным повторам, поэтический процесс звуко-смыслового становления «рассыпается». Иллюстративно-узкое следование музыки за словами текста в стихотворениях Блока губительно для поэтического смысла. Если же музыка впитывает, преломляет и обобщает глубинные ритмоинтонационные и звуко-смысловые связи стихотворения, то отражение деталей и последовательных «событий» в тексте не только не исключено, но и, чаще всего, художественно гораздо более убедительно.

Особым стремлением к музыкальному обобщению и интонационной экономии отличается творческий метод Г. Свиридова. «Простота – как ... звуковой итог бесконечно сложной, бездонно-глубокой жизни» – сказанное о чтении стихов Блоком в полной мере относится к свиридовскому его произнесению. Как было показано, для него характерна концентрация в единой яркой и обобщающей интонационный потенциал стихотворения *теме-мелодии* (соответствующей по форме поэтической строфе), «впитавшей» все ритмоинтонационные частности поэтического текста и способной выразить его глубинное эмоциональное содержание. Ритмика такой темы, выведенная из начальной или важнейшей строки стихотворения («ритмоинтонационной идеи» стиха), проявляет универсальность по отношению ко всему тексту, а в ее звуковысотной структуре также сконцентрированы все «необходимые возможности» интонационных изменений текста.

Способность темы универсально «подстраиваться» под все ритмоинтонационные изменения текста возникает возможным благодаря комбинации в ней нескольких акцентов разных типов: ритмических, метрических, звуковысотных. Большую роль в распределении смысловых и эмфатических акцентов строки играет также гармонизация. В результате один из акцентов выходит на первый план, и, таким образом, музыкальная интонация при внешней ее неизменности оказывается живой и естественной по отношению к любой строфе текста, а значит, выполняет функцию обобщения, в то же время гибко отражая детали. Музыкальная форма при целиком повторяющейся теме оказывается, соответственно, куплетно-вариантной (по этой линии воплощения стиха идут Б. Чайковский, В. Дашкевич, Веселов, О. Моралев, В. Сильвестров).

Но такой «мелодически-обобщающий» подход органичен лишь к стихам остинатно-вариантного интонационного типа (по нашей классификации) или (гораздо реже) векторного («В углу дивана» Д. Смирнова).

Другим принципом мелодико-интонационного обобщения, также применяемым по отношению к остинатно-вариантному или векторному интонационному типу стиха, является единый *мелодико-ритмический интонационный комплекс*: в отличие от целостной мелодической темы, его мотивные элементы (интервальные, ритмические) могут развиваться по типу прорастания, вычленяться и рекомбинироваться, выявляя внутренние контрасты, а также составлять основу гармонической вертикали и фактуры²⁶³. В таких музыкальных прочтениях на первый взгляд может ощущаться некая дробность из-за следования музыки ритмоинтонационным частностям стихотворения, однако в целом музыкальные решения обнаруживают высокую степень внутреннего единства («Распушилась, раскачнулась...» В. Пьянкова, «Свирель» В. Пьянкова, О. Малевича, О. Моралева, «Приближается звук» А. Локшина, «Песня Офелии» Д. Шостаковича, «Огоньки» Э. Денисова). Музыкальные формы, отражая поэтическую композицию, становятся двух- или трехчастными с развивающими или контрастными разделами.

Нередки случаи, когда функцию эмоционально-смыслового обобщения выполняют иные музыкальные средства – например, *фактурно-гармонический пласт* (фортепианная партия в романсе или аккордовая вертикаль хора), выступающий как единое звуковое пространство, в котором произносимый текст обретает континуальность и многомерность, или как тембро-эмоциональная краска самого слова. Замечательные образцы этого типа

²⁶³ Замечательный образец музыкальной композиции по принципу мелодико-интонационного развития-прорастания являет собой романс Г. Свиридова «За горами, лесами». Начальная сдержанно-эпическая, диатоническая интонация восходящей квинты сопровождается хроматическими «сползаниями» в гармонии, которые, постепенно включаясь в мелодическую линию, превращают ее в стенования, выявляют в ней трагические интонации «темы креста».

музыкального прочтения блоковской поэзии представляют романсы В. Шебалина («Свирель запела», «Поздней осенью из гавани»), Д. Шостаковича («Гамаюн»). Единое звуковое пространство обеспечивает применение определенного лада или звукоряда с переменными устоями (О. Моралев «Свирель», Н. Рославец «Ты не ушла», «Ветр налетит»²⁶⁴). Таким сквозным элементом может быть солирующий *музыкальный инструмент* («свирель», изображаемая флейтой у Г. Дмитриева, скрипка у Д. Шостаковича, Г. Дмитриева) или *вокализ-соло* («Девушка пела» С. Чеботарева, В. Пьянкова). *Остинатность*, столь значимая в стихах Блока, оказывается и важнейшей объединяющей основой в музыке (ритмический, фактурный рисунок, сквозной повторяющийся тон (Г. Свиридов «За горами, лесами», А. Раскатов «Ночь. Город угомонился») или своего рода мелодическая «реперкусса» («Мы были вместе» Д. Шостаковича, Г. Дмитриева)). Остинато приобретает значение повторяемого и изменяемого (благодаря перегармонизации), то есть выступает своего рода музыкальным эквивалентом стиховой интонационной монотонии.

Музыкальные воплощения композиций векторного типа (стихотворений с интенсивным развитием ритмоинтонационной темы вплоть до кульминации, представляющих образцы своего рода блоковского «симфонизма») несостоятельны без активного ведения музыкой процесса эмоционально-смыслового *становления*, запечатленного в поэтическом тексте. На первый план здесь нередко выступает последовательное детализированное воспроизведение музыкой интонации каждой строки, изменчивость, прихотливость ритма, однако за внешними различиями мелодического рисунка вокальной партии обнаруживается его единая интонационная основа, мелодика отражает важнейшие стихотворные повторы, синтаксические нарастания и спады, а сопровождение (фактурно-гармонический пласт) осуществляет сквозное эмоционально-смысловое развитие композиции (Д. Шостакович «Песня Офелии», «Гамаюн», М. Минков «Поэт», «Под масками», Э. Денисов «Последний путь», «Огоньки»). Таков музыкальный аналог глубинного единства поэтической интонации при всех ее видимых контрастах (подобно волнам на поверхности океана).

Наконец, особый интерес представляют собой музыкальные прочтения блоковских интонационно-контрастных композиций и верлибров²⁶⁵. В работе подчеркивалось, что

²⁶⁴ Система синтетаккордов Н. Рославца выступает по отношению к стихотворению как средство создания интонационного единства вертикали и горизонтали. Контрасты же достигаются фактурно (звуки синтетаккордов распределяются по-разному между голосами, создаются как бы их «обращения», выявляющие различные краски внутри единого комплекса) или же вариантностью внутренней структуры аккордов (в них выделяются то более диссонантные, то мягкие созвучия).

²⁶⁵ К сожалению, проделанный автором подробный анализ блоковских верлибров и их музыкальных воплощений не вошел в работу из-за ограничений в объеме.

единство временного континуума – важнейшее и смыслопорождающее качество любой стихотворной речи, всегда присущее ей как речи ритмической и музыкальной. Оно возникает благодаря метру высшего порядка – нанизыванию стиховых строк, разделённых асинтаксической паузой и тем самым порождающих особую интонацию перечисления («стиховую монотонию»). Это в полной мере относится и к *vers libre* – хоть и свободному, но именно *стиху*. Только на фоне стиховой интонации все «прозаические» элементы ощущаются как активно работающие «минус-приемы» (по Ю. Лотману), лишь подчеркивающие, в конечном счете, стихотворную природу текста и его музыкальность (особую организованность и значимость ритмических, звуковых, синтаксических процессов для воплощения художественного смысла и становления композиции)²⁶⁶.

Характерно, что при всем различии композиторских подходов (больше тяготеющих к детализации или к обобщению), верлибры Блока ни в одной интерпретации не рассматриваются как «музыкальная проза», наоборот, музыка так или иначе подчеркивает стихотворные черты текста. Стихотворная «со-измеримость» элементов в музыке создается: а) при метрически-ариозном подходе к вокализации – за счет помещения текста в рамки четкого метроритма (унифицируется ритмическая единица, выявляя в стихе стопы (доли), то есть верлибр как бы возвращается в русло более классического стиха); б) путем мотивно-повторной и секвентной реализации синтаксических параллелизмов, лексических и звуковых переключек («Когда Вы стоите на моем пути» А. Самонова, О. Моралева, «Звезды» А. Бузовкина); в) при декламационно-последовательном подходе к вокализации и сквозной композиции – введением повторяющихся элементов в сопровождении, воссоздающих поэтические звуко-смысловые арки текста (тонально-гармонические связи, повторяющиеся фактурные и тематические элементы). Например, в «Ночь. Город угомонился» А. Раскатова звук *ми* является своего рода «осью», на которую «нанизывается» музыка контрастных эпизодов, также композицию объединяет «тема звёзд» (проводится 6 раз); на фоне прозаически-свободного музыкального произнесения текста иногда возникают «островки» кристаллизации метра, мелодической повторности, секвенции (так же, как это происходит в верлибре Блока).

Итак, обобщим наиболее типичные приемы воплощения в музыке «музыкальных» особенностей поэтического текста:

²⁶⁶ Напомним, что даже говорная интонация в стихе лишена своей коммуникативной и собственно речевой (в смысле разговорной) направленности. Она становится одним из музыкальных элементов поэтической речи. И чем выше значение звуко-ритмических, «музыкально»-интонационных связей в тексте, тем менее он «устойчив» к прочтению его как прозаического (как при чтении голосом, так и при музыкальном «произнесении»).

- стремление к мелодико-интонационному, гармоническому, ритмическому *единству*, к соответствию музыкальных мотивов поэтическим *ритмоинтонациям* и к *универсализации* музыкальных ритмоинтонаций по отношению к поэтическим;
- следование музыкальной композиции в целом интонационному *становлению* композиции поэтической;
- многообразные виды *повторности* и *вариантности* (как музыкальные эквиваленты многоплановой текстовой повторности): на мотивно-интонационном, фактурно-гармоническом уровнях, а также на уровне музыкального синтаксиса. Соответствие музыкальных лейтинтонаций ключевым и сквозным словам текста. Воплощение поэтических синтаксических структур в соответствующих им музыкальных (дробление, суммирование), синтаксических параллелизмов – в секвентных построениях, при синтаксических переносах (enjambments) – выражение музыкальными средствами их интонационной двойственности;
- важнейшим музыкально-интонационным средством становится *гармония*: именно она передает эмоциональную окраску поэтического слова. Присущее стихотворению богатство переинтонирования одинаковых и вариантно-сходных элементов отражается в музыке в гармоническом варьировании. Перегармонизация звука (мотива, мелодии) является эквивалентом переосмысления, иного произнесения слова при его повторении. Гармоническое развитие выступает также мощным динамическим средством становления композиции;
- *фактурное*, тембровое воплощение собственно звуковых и музыкальных образов, а также поэтических идей пространственности, симметрии;
- в большинстве композиторских прочтений Блока музыкальная интонация создается по «образу и подобию» интонации *поэтической*, но именно с точки зрения «музыкальных» ее качеств, а не «речевых»: подчеркнутая внешняя малоподвижность, сдержанность блоковской интонации отражается в склонности мелодики к ритмической и интервальной экономии, к широкому применению *репетиционности* (размашистые «ариозные» мелодии с Блоком плохо «уживаются»). На этом фоне бóльшую выразительную ценность приобретают отдельные мелодические и ритмические акценты. С точки зрения воплощения музыкальности поэтической интонации важно, что мелодика не стремится к «речевой достоверности» (а, наоборот, преобладает чисто музыкальная интонационность, часто опирающаяся на какие-либо структурные – интервальные, полифонические – принципы). Нередко в мелодике отражается и так называемая незавершенная интонационная конструкция, свойственная стиховой монотонии (когда к концу фразы не происходит понижения

тона): музыкальные фразы начинаются и заканчиваются на одном и том же звуке (причем, как правило, *не* на тонике): возможно, это своего рода музыкальный аналог «стиховой монотонии» (строка=музыкальная фраза). Интересно, что блоковская система сквозной звуковой повторности по типу «двухголосия» или принцип крещендирования гласных также часто находит воплощение в мелодике (за счет сочетания разной акцентировки или прямого соответствия повторяемого звука повторяющейся высоте тона);

- нередко особенности поэтической интонации не проецируются непосредственно на интонацию музыкальную, но музыка конструирует собственный пространственный и интонационный мир «по тем же законам», которые лежат в основе стихотворения. Здесь музыкальность поэтического текста, если так можно выразиться, воплощена в музыке как бы отдельно от словесного ряда, параллельно ему. При этом музыка раскрывает *символику* стихотворения, углубляет смысловые связи текста чисто музыкальными средствами: сквозными элементами становятся и фактурно-гармонический оборот, и мелодические интонации, и даже отдельные звуки; так создаются музыкальные дополнительные «рифмы», возникают внутренние интонационно-семантические арки²⁶⁷. Сопряжение напевной и говорной интонации в словесной ткани стиха претворяется в музыке в диалектику их «музыкальных сущностей» – статичного и динамичного. Примеры подобного «возвращения» в музыку почерпнутых у нее поэзией приёмов представляют собой произведения В. Шебалина, Э. Денисова, Г. Дмитриева и др.

Перечисленные принципы, можно сказать, универсальны, поскольку, так или иначе модифицированные, они прослеживаются во всех рассмотренных музыкальных интерпретациях Блока²⁶⁸. К сожалению, автор был вынужден из-за ограничения объема не включать в работу множество проведенных анализов стихотворений и их музыкальных

²⁶⁷ Так, сквозными музыкальными элементами цикла Э. Денисова «На снежном костре» становятся интонационные комплексы-лейтмотивы, не сопряженные непосредственно с текстовыми повторами, но в глубоком взаимодействии с поэтическим словом приобретающие символические качества, определенный семантический ореол. Функции такого музыкального «символ-мотива» разнообразны: 1) как яркая мелодическая интонация он появляется в кульминационных моментах музыкального развития, озвучивая наиболее важные по смыслу фразы стихотворения; 2) применяется как менее заметный «развивающий» материал (но никогда не случайный, всегда связанный с движением поэтического образа); 3) используется в качестве изобразительного элемента и в вокальной, и в фортепианной партии 4) становится основой мелодизации фактуры фортепианной партии.

Есть и иные – более традиционные – музыкальные способы объединения цикла: точные цитаты-арки (в циклах М. Минкова, В. Дашкевича, Г. Банщикова), мелодико-интонационные, тональные, гармонические связи (у Д. Шостаковича, М. Минкова).

²⁶⁸ Иногда между различными музыкальными версиями одного стихотворения прослеживаются даже мелодико-интонационные параллели (например, «В углу дивана» в трактовке Э. Денисова и Н. Пейко, «Свирель» – во всех из рассмотренных здесь версий) или, наоборот, смысловое и интонационное сходство двух разных стихотворений Блока диктует сходные музыкальные решения («Гамаюн» Д. Шостаковича и «Голос из хора» Г. Свиридова).

интерпретаций; за рамками исследования осталось много сочинений, представляющих большой интерес, в том числе и с точки зрения воплощения музыкальности блоковской поэзии: например, Симфония №6 на стихи Блока А. Локшина, сочинения В. Сильвестрова, А. Исаковой, М. Воиновой, Т. Петровой и др. Не рассматривались в работе и вокально-симфонические, и инструментальные произведения на стихи Блока.

Как представляется автору, если по отношению к явлению «музыкальности» в произведениях других искусств настоящее исследование дополняет довольно обширный спектр работ аналогичной проблематики, то оно является лишь начальным этапом изучения возможностей «обратного перевода» этой «музыкальности» собственно в музыку. Ведь поэзия – интонационное искусство, и у каждого поэта – своя интонация, своя «музыка» стиха. Однако с этой точки зрения не исследовано ни собственно поэтическое творчество (например, очень интересно было бы исследовать поэтическую интонацию М. Цветаевой, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака...), ни тем более сочинения на стихи этих и других поэтов.

Предложенный в работе метод анализа поэтической «музыкальности», как надеется автор, может быть полезен и филологам как расширение традиционного стиховедческого анализа с позиций музыковедения, и музыковедам – для обогащения подхода к музыкально-поэтическому произведению с точки зрения воплощения интонации стихотворения в музыкальной форме, и композиторам, обратившимся к вокально-поэтическим жанрам.

* * *

История музыкальной блоканы насчитывает уже сто лет и показывает, как непросты, даже парадоксальны взаимоотношения стихов Блока и музыки. Будучи исключительно музыкальными и привлекая этим композиторов всех стилей, профессионалов и любителей, они представляют «невидимые рифы», о которые разбиваются их «корабли». Количество написанного на Блока сравнимо только с написанным на Пушкина, но художественные качества большинства произведений на удивление посредственны. «Ключ к омузыкаливанию поэта» (Свиридов) оказался «за семью печатями».

Затронутая в данной работе проблема актерского и авторского чтения поэтического текста, как оказалось, актуальна и для музыкальных интерпретаций блоковских стихотворений: ведь одни композиторы «выразительно читают» и «разыгрывают» текст подобно актерам-декламаторам, другие, вслушиваясь во внутреннюю интонацию поэта, стремятся создать созвучную ей музыку. «Важно услышать стихотворение, как оно *само* себя хочет произнести... это путь прислушивания к стиху... стихотворение должно петь

само себя» (В. Сильвестров, 2010. С. 116-117) – думается, по отношению к поэзии Блока такой бережный музыкальный подход просто необходим.

В этой связи хотелось бы закончить работу высказыванием А.В. Михайлова, которое можно прочесть, заменив слово «исполнитель» на «композитор», поскольку, обращаясь к поэтическому произведению, композитор становится уже не единственным автором, но соавтором–толкователем: «Настоящий исполнитель несомненно ощущает себя служащим вещи и чувствует, что его собственная творческая потенция не угасает, входя в произведение по возможности без остатка, но по-настоящему разгорается в кажущемся ограничении вещью. Создавать свое и только от своего имени — дело куда менее обязывающее! Гениальный исполнитель вскрывает в произведении ту естественность художественного высказывания, которая совершенно недоступна исполнителю-субъективисту. Такая высшая естественность — отражение уникальной сущности произведения» (А. Михайлов, 1998. С. 59).

Список литературы

1. Аванесов, Р.И. Мелодия и речь (мысли и заметки) // Проблемы структурной лингвистики 1983 / Ред. В.П. Григорьев М.: Наука, 1986. С.232-267.
2. Азизян, И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
3. Азначеева, Е.Н. Вербализация музыки средствами художественной прозы // Проблемы деривации: семантика и поэтика. Межвузовский сб-к научных работ / Ред. Л.Н. Мурзин. Пермь: ПГУ им. А. М. Горького, 1991. – 132 с. С. 113-124.
4. Азначеева, Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. В 3-х ч. Пермь: ПГУ, 1994. – 83 с., 72 с., 76 с.
5. Айзенштейн, Е.О. «Построен на созвучьях мир...» Звуковая стихия М. Цветаевой. СПб.: Журнал «Нева», ИТД «Летний сад», 2000. – 288 с.
6. Александр Блок и его современники. Записи 1920 — 1967 гг. / Композиция и комментарии Л. Шилова. Сувенирное издание. RDCD 00733. “РОССИЙСКИЙ ДИСК”, 2003.
7. Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 / Ред. В.В. Мусатов. В. Новгород: Дмитрий Буланин, 2000. – 418 с.
8. Алексеева, М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 2010.
9. Альми, И.Л. О новелле А.П. Чехова «Архиерей» // И.Л. Альми. О поэзии и прозе. Изд.2-е, доп. СПб.: Скифия / Семантика-С, 2002. С.470-482.
10. Альми, И.Л. Черты музыкальности в структуре пьесы «Вишневый сад» // И.Л. Альми. О поэзии и прозе. Изд.2-е, доп. СПб.: Скифия / Семантика-С, 2002. С.483-491.
11. Альми, И.Л. Суггестивность детали в стихотворениях Фета // И.Л. Альми. Внутренний строй литературного произведения. СПб.: Скифия, 2008. С.172-188.
12. Амброс, А.В. Границы музыки и поэзии. СПб.: Бессель, 1889. – 144 с.
13. Анализ вокальных произведений. Учеб. пособие / Ред. О. Коловский. Л.: Музыка, 1988. – 349 с.
14. Анненский, И. Что такое поэзия? // И. Анненский. Книги отражений. М.: Наука, 1979 – 679 с.
15. Анненский, И. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979 – 679 с.
16. Апрелева, В.А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры: исследование. СПб.: Инфо-да, 2004. – 380 с.
17. Аркадьев, К. Музыка Г. Свиридова: композитор и трансценденция // Музыкальная академия. 1996. №1. С. 3-4.

18. Архипова, М.В. Сценические композиции М. Ф. Гнесина: от "музыки слова" – к музыкальной интонации. Дис. ... канд. иск-я. М., 2006.
19. Асафьев, Б. Видение мира в духе музыки // Блок и музыка: сб. статей / Сост. М. Элик. Л. – М.: Советский композитор, 1972. С. 8-57.
20. Асафьев Б., Избранные труды: в 5-ти томах. Том 2. М.: АН СССР, 1954. – 383 с.
21. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
22. Асафьев, Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1968. – 324 с.
23. Асафьев, Б. Русская поэзия в русской музыке. Пг., 1922.
24. Асафьев, Б. (Глебов И.) Музыка в творчестве М.А. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 580.
25. Асоян, А.А. «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. – 214 с.
26. Астахова, О.А. Образно-смысловые и композиционные функции повтора во временных искусствах // Материалы доклада на I межвузовской конференции «Музыка в парадигме художественных связей». ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова. Рукопись. М., 2012.
27. Балаш, М.А. Фоносемантическая структура текста как фактор его понимания. Автореф...канд. филол. н. Барнаул, 1999.
28. Бальмонт, К. Д. Поэзия как волшебство // Бальмонт К. Д. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0360.shtml
29. Бальмонт, К. Д. Светозвук в Природе и Световая симфония Скрябина. М.: ИРИС-ПРЕСС, 1996. – 24 с.
30. Банщиков, Г. Петербургский сюжет // Музыкальная академия. 1995. №4-5. С.79-82.
31. Бахтин, М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. – 337 с.
32. Бахтин, М.М. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке. С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной). Блок // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1993. № 2-3. С. 155-163.
33. Белинский, В.Г. Полное собр. соч. в 13-ти томах. Т. 2. М.: изд-во Академии Наук СССР, 1953. – 767 с.
34. Белоненко, А.С. Предисловие к изданию: Свиридов. Сочинения для хора. В 2 томах. Т. 1. М.: Музыка, 1989. С.9-14.
35. Белый, А. Формы искусства // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994 – С. 90-105.
36. Белый, А. Александр Блок // А. Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М.: Автограф, 1997. С.431-443.
37. Белый, А. и Блок, А. Переписка 1903-1919 гг. М.: Пресс-Плеяда, 2001. – 608 с.

38. Белый, А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. – 280 с.
39. Беляев, В. С.Н. Василенко. М., 1927.
40. Бернштейн, С.И. Голос Блока // Блоковский сборник. Вып. II / Отв. ред. З.Г. Минц, Ю.М. Лотман Тарту: ТГУ, 1972. С. 454-525.
41. Бернштейн, С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Сб.1. Л., 1927. С.7-41.
42. Бершадская, Т.С. О некоторых аналогиях языка вербального и языка музыкального // Бершадская Т.С. Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004. С.234-294.
43. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. – 315 с.
44. Бирюков, С.Е. Формообразующие стратегии авангардного искусства в русской культуре XX века. М., 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://www.riku.ru/aref/birukse.htm>
45. Блок, А. Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. – 160 с.
46. Блок, А. Собрание сочинений в 8-ми томах. М.-Л.: Худ. лит., 1960-1963.
47. Блок, А. Полное собрание сочинений в 20-ти томах. М. – СПб.: Наука. Тома I, II, III – 1997, IV, V – 1999, VII – 2003, VIII – 2010.
48. Блок и музыка // Сборник статей / Сост. М. Элик. Л. – М.: Советский композитор, 1972. – 280 с.
49. Блок и музыка. Нотографический справочник / Сост. Т. Хопрова, М. Дунаевский. М.: Советский композитор, 1980. – 224 с.
50. Блок, А. Новые материалы и исследования. – Лит. наследство. Т.92 / Отв. ред. И.С. Зильберштейн, Л.М. Розенблюм. Кн.3 – М.: Наука, 1982. – 862 с. Кн.4 – М.: Наука, 1987. – 776 с.
51. Блок, А. Язык его поэзии // Словарь филолога. [Электронный ресурс] URL: <http://slovarfilologa.ru/21/>
52. Болеславская, Т. О музыке блоковского стиха // Музыка и жизнь. Вып.2. Л., 1975. С.163-189.
53. Болеславская, Т. Поэзия Блока в романах Н.Я. Мясковского и В.В. Щербачева // Блок и музыка / Сост. М. Элик. Л.–М.: Советский композитор, 1972. С.153-177.
54. Болеславская, Т. Поэзия А.Блока в советской музыке. Дисс.... канд. иск-я: Л., 1975.
55. Боллинджер, Д. Интонация как универсалия // Принципы типологического анализа языков различного строя / Отв. ред. Б. Успенский. - М.: Наука, 1972. С.214-230.
56. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление. СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
57. Боров, Ю., Радионова, Т. Интонация как средство художественного общения // Контекст – 1982. М.: Наука, 1983. С. 224-244.

58. Борисов, С. Стихотворение М.Ю.Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» и его композиторские интерпретации. Курсовая работа по анализу музыкальных произведений. Рукопись. М., 2002.
59. Бранг, П. Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М.: Языки славянской культуры, 2010. – 285 с.
60. Брик, О.М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры языка // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С.116-121.
61. Брузгене, Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Вып.6. 2009. С. 93-99.
62. Брызгунова, Е.А. Интонация // Русская грамматика. Том 1. М.: Наука, 1980. С. 96-122.
63. Брюсов, В.Я. Александр Блок // Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений. М.: Худ. литература, 1973-1975. Т.6. Статьи и рецензии 1893-1912. С. 180-183.
64. Брюсов, В.Я. Синтетика поэзии. Мысли и замечания. М.: Красанд, 2010. – 180 с.
65. Брюсов, В.Я. Нечаянная радость. Снежная маска // Полное собрание сочинений. М.: Худ. литература, 1973-1975. Т.6. Статьи и рецензии 1893-1912. С.329-331.
66. Бурого, С.Б. Музыка поэтической речи. Киев: Дніпро, 1986. – 181 с.
67. Вайман, С.Т. Гармонии таинственная власть. Об органической поэтике. М.: Сов. писатель, 1989. – 368 с.
68. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии. Петроград: ACADEMIA, 1923. – 70 с.
69. Валуйцева, И.; Майорова, Г.; Мартынова, О. Проблемы исследования эмоциональной речи // Вестник Московского университета. Сер.9. 1980. №4. С.40-48.
70. Варядченко, Н.С. Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса. Проблемы структуры и композиции. СПб.: Астерион, 2008. – 174 с.
71. Васильева, С. Поэтическая симфония Александра Блока // Театр. 1974. №1. С.55-61.
72. Васина-Гроссман, В.А. Мастера советского романса. М.: Музыка, 1968. – 336 с.
73. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово. Часть 1 – Ритмика. М.: Музыка, 1972. – 150 с. Части 2, 3 – Интонация, Композиция. М.: Музыка, 1978. – 368 с.
74. Васина-Гроссман, В.А. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке // Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973. С. 97-136.
75. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX – начала XX вв. // Русская художественная культура конца XIX начала XX века (1895-1907 гг.); Кн. I. Зрелищные искусства. М., 1968.

76. Введение в стиховедение: метрика, ритмика, строфика, стих и смысл : учеб. пособие для студентов филолог. фак. вузов / Ред.-сост. Л. П. Новинская. Петрозаводск: Карел. гос. пед. ун-т, 2003. – 432 с.
77. Вейдле, В.В. Музыка речи // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 455 с.
78. Вейдле, В.В. После «Двенадцати»: приношение кресту на могиле Александра Блока. Париж: ИМКА ПРЕСС, 1973. С. 21-40.
79. Веренинова, Ж.Б. К трактовке понятия «интонация» в работах отечественных и зарубежных фонетистов // Филологические науки. 1994. №5-6. С. 84-88.
80. Волкова, Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С.73-85.
81. Воскресенская, М.А. Символизм как мировидение серебряного века. М.: Логос, 2005. – 240 с.
82. Воспоминания о серебряном веке / Сост. и автор предисловия В. Крейд. М.: Республика, 1993. – 558 с.
83. Выготский, Л.С. Собр. соч.: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т.2. – 504 с.
84. Гайдаров, В. А.А. Блок // Русская литература. № 4. 1961.
85. Гаспаров, М.Л. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // М.Л. Гаспаров. Избранные труды. Т.Ш. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С.469-475.
86. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
87. Гаспаров, М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. – 512 с. С.126-159.
88. Гаспаров, М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
89. Гаспаров, М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. – 488 с.
90. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике, кн. III. Сочинения, т. XIV. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. – 440 с.
91. Геллис, Т.В. Поэзия и музыка в вокально-симфонических произведениях Александра Локшина Дис. ... канд. искусствоведения. Петрозаводск, 1996.
92. Гельперин, Ю.М. Блок в поэзии его современников // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.3. М., 1982. С.540-598.

93. Гервер, Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. – 258 с.
94. Герман, И.А., Пищальникова, В.А. Введение в синергетику. Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – 130 с.
95. Гинзбург, Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.
96. Гинзбург, Л.Я. О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник. Вып. I / Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1964. С. 157-171.
97. Гиппиус, З. Живые лица. СПб.: Азбука-Классика, 2001. – 304 с.
98. Гиршман, М.М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. – 368 с.
99. Гнесин, М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961.
100. Гончаров, Б.П. Анализ поэтического произведения. М.: Знание, 1987. – 64 с.
101. Григорьева, А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997. №2. С. 43-55.
102. Григорьян, К.Н. Исаакян в переводах Блока (к проблеме поэтического перевода) // Александр Блок. Исследования и материалы. Кн.1 / Отв. ред. Ю.К. Герасимов. Л.: Наука, 1987. С. 37-57.
103. Григорян, А. Слово и музыка // Музыка и незвучащее / Отв. ред. Е.В. Пермяков М.: Наука, 2000. С. 46-49.
104. Гудова, М.Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы. Екатеринбург: АМБ, 2004. – 207 с.
105. Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Худлит., 1965. – 355 с.
106. Гумилев, Н. А. Блок, М. Кузмин. [Электронный ресурс] URL: <http://gumilev.ru/clauses/36/>
107. Гумовская, Г.Н. Ритм как универсальный закон построения языковых объектов. М.: РИПО ИГУМО, 2002. – 168 с.
108. Дашкевич, В. Теория интонации. М.: Вест-Консалтинг, 2012. – 186 с.
109. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. – 206 с.
110. Денисова, Е. Опера Э. Денисова «Пена дней»: поэтика сюжета, жанра, стиля // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1994. С.134-154.
111. Евдокимова, Ю. На стихи Блока // Сов. Музыка. 1980. № 12. С.25-30.
112. Епишева, О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта. Автореф. дисс. ...канд. филол. н. Иваново, 2006.
113. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. – 174 с.

114. Ермолин, Е.А. «Репетиция Апокалипсиса: шествие за призраком». Архетипический мотив в русской культуре 1917-1918 гг. [Электронный ресурс] URL: <http://users.kaluga.ru/kosmorama/ermolin.html>
115. Ефимова, И.В., Воробьева Т.Ю. «...И музыка, и слово...» (О творческом методе Г.В. Свиридова). Монография. Красноярск: КГУ, 2002. – 164 с.
116. Жаравина, Л.В. Кольцевые формы в лирике А. Блока // Учен. зап. ЛГУ. № 335. Серия филол. наук. Вып. 76. 1971. С. 119-133.
117. Жемойтель, Я.Л. «Соната звёзд». Философско-эстетические проблемы творчества М.К. Чюрлёниса в контексте Серебряного века. Петрозаводск: Северное сияние, 2012. – 116 с.
118. Жинкин, Н.И. Язык – речь – творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М.: Лабиринт, 1998. — 364 с.
119. Жинкин, Н.И. Развитие письменной речи учащихся 3-4 классов // Известия АПН РСФСР. Вып.78. М., 1956. С. 141-250.
120. Жирмунский, В.М. Поэзия Александра Блока // В.М. Жирмунский Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С.282-350.
121. Жирмунский, В.М. Мелодика стиха (По поводу книги Б.М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922) // В.М. Жирмунский. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С.111-161.
122. Жирмунский, В.М. К вопросу о формальном методе [Предисловие к русскому переводу книги О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии»]. [Электронный ресурс] URL: <http://www.opojaz.ru>
123. Жирмунский, В.М. Композиция лирических стихотворений. Петербург: ОПОЯЗ, 1921. – 109 с.
124. Жирмунский, В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
125. Жукоцкая, З.Р. Свободная теургия: культурфилософия русского символизма. М.: РГГУ, 2003. – 287 с.
126. Жура, М.В. Интегративная роль музыки в культуре Серебряного века [Электронный ресурс] URL: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/18.html
127. Зарникова, Н.Б. Синтез музыки и слова в лирической прозе И.А.Бунина // Русская классика: проблемы интерпретации (материалы научно-практической конференции). Липецк: ЛПГУ, 2001. С.37-41.
128. Златоустова, Л.В. Ритмическая организация стихотворений А.Блока (ранняя лирика) // Вестник Моск. ун-та. 1980. Сер.9. №6. С.34-41.
129. Зоргенфрей, В. Записки мечтателей. № 4. СПб., 1921.

130. Иванов, Вяч. О новейших теоретических исканиях в области поэтического слова. [Электронный ресурс] URL: http://www.opojaz.ru/ivanov/ivanov_4-7.html
131. Иванова-Лукьянова, Г.Н. Особенности ритмико-интонационной организации стихотворной речи // Проблемы структурной лингвистики 1982 / Ред. В.П. Григорьев. М.: Наука, 1984. С.158-169.
132. Иллюстрированная энциклопедия символов / Сост. А. Егзаров. М.: Астрель, 2007. – 723 с.
133. Инайят Хан. Х. Мистицизм звука: пер. с англ. М.: Сфера, 1997. – 328 с.
134. Калашников, С.Б. Поэтическая интонация в лирике И.А. Бродского: дисс... канд. филол. наук. 10.01.01. Волгоград, 2001.
135. Кандинский, В. О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленингр. Галерея», 1989. – 69 с.
136. Каратыгин, В. Молодые русские композиторы // «Аполлон». 1910. №12. С. 37-48.
137. Карцева, Г.А. Категория «ритм» в культуре: методологические аспекты. Монография. Тамбов: ТГУ, 2003. – 163 с.
138. Карцева Г.А. Ритм как культурно-антропологический феномен. М.: ИФ РАН, 2003 – 175 с.
139. Кац Б. Стань музыкою, слово! Л.: Сов. Композитор, 1983. – 151 с.
140. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Л.: Сов. композитор, 1989 – 334 с.
141. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997 – 268 с.
142. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966 – 375 с.
143. Квятковский А.П. Ритмология. СПб.: ИНАПРЕСС: Дмитрий Буланин, 2008. – 719 с.
144. Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А.А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983 – 261 с.
145. Книпович Е.Ф. Об Александре Блоке // Лит. Наследство. Т.92. Книга 1. М.: Наука, 1980. С. 16-44.
146. Ковтунова И.И. Два типа композиционных повторов в структуре стиха // Семантика и прагматика языковых единиц. Сборник трудов к 45-летию научной и педагогической деятельности О. П. Ермаковой / Отв. ред. А.Н. Еремин. Калуга: КГПУ им. Циолковского. 2004. С.149-166.
147. Ковтунова И.И. Поэтика Александра Блока. Владимир: А. Ковзун, 2004. – 55 с.
148. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. – 205 с.
149. Ковтунова И.И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конф., посвященной 80-летию В.П.Григорьева / Отв. ред. Н.А. Фатеева М.: Управление технологиями, 2006. С.348-355.

150. Кожевникова Н.А. Звуковая организация художественного текста // Кожевникова Н.А. Избранные труды по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. – 896 с.
151. Кожевникова Н.А. Сквозные мотивы и образы лирики А. Блока // Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. С.142-240.
152. Кожевникова Н.А. О сквозных словах и образах лирики А. Блока // Русская словесность. 1999. №1. С.11-16.
153. Кожин А.Н. Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока // Образное слово А. Блока. Сб. статей / Ред. А.Н. Кожин М.: Наука, 1980. С.56-88.
154. Коломиец Г.Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром. Дисс.... доктора филос. наук. М., 2006.
155. Корганов К. Борис Чайковский. Личность и творчество. М.: Композитор, 2001. – 200 с.
156. Кормилов С.И. Маргинальные элементы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. – 158 с.
157. Коровин А. Философия поэзии. Поэзия.ру – литературно-поэтический журнал. [Электронный ресурс] URL: <http://teneta.rinet.ru>.
158. Котлярова, Л.В. Традиции русского символизма в музыке Э. Денисова / Л.В. Котлярова // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2009. № 1(4). С. 125-131.
159. Котлярова, Л.В. Э. Денисов и А. Блок: Символизация как черта творческого метода // Музыкаведение. 2009. № 5. С. 22-29.
160. Краснопёрова, М.А. Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. – 150 с.
161. Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. Пер. с англ; / Под ред. И. Ренчлера. М.: Мир, 1995. – 335 с.
162. Кремер, А.Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов. Автореф. дисс. ...канд. иск-я. М., 2003.
163. Кремер, А.Г. О диалоге музыки и поэзии в романсе Д. Шостаковича «Тайные знаки» из ор.127 (размышления о творческом процессе) // Процессы музыкального творчества. Вып. 4. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. Е.В. Вязкова. М., 2004.
164. Кушнер, А. Стихи для меня — образ жизни. Беседа с И. Кузнецовой // Вопросы литературы. 1997. Май-июнь (№ 3). С.244-263.
165. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. – 77 с.
166. Ланглебен, М. Музыка и естественный язык // «Shmeiwtk». Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады, 3. Тарту: ТГУ, 1968.

167. Ланглебен, М. Мелодия в плену у языка // Музыка и невсвучащее / Отв. ред. Е.В. Пермяков. М.: Наука, 2000. С.91-116.
168. Лаптева, Е.Р. Музыкальность как стилиобразующий фактор поэзии А. Блока // Язык и стиль художественного произведения: Сборник научных трудов / Отв. ред. С.М. Одинцова. Курган: Изд-во КГУ, 1998. С.15-17.
169. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. – 164 с.
170. Литература и музыка: Сборник статей / Отв. ред. Б.Г. Реизов. Л., 1975. – 228 с.
171. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2003. – 800 с.
172. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. Музыка, 1994. – 320 с.
173. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С.405-602.
174. Лосев, А.Ф. Очерк о музыке // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С.637-665.
175. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. С.18-253.
176. Лотман, Ю.М.; Минц З.Г. «Человек природы» в русской поэзии XIX века и цыганская тема у Блока // З.Г. Минц. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство, 2000. С.343-388.
177. Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
178. Любимова, Н.А.; Пинежанинова Н.П.; Сомова Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – 140 с.
179. Магомедова, Д. М. Александр Блок: Биография и поэтика // Д. М. Магомедова Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. С. 5-59.
180. Магомедова, Д.М. Концепция музыки в мировоззрении и творчестве А. Блока: автореф. канд. фил. наук. М., 1975.
181. Магомедова, Д.М. «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины (материалы к словарю) / Ред.-сост. Г.В. Краснов. Вып.2. Коломна: КПИ, 1999. – 55 с.
182. Магомедова, Д.М. О зарождении концепции «музыки» в мировоззрении А. Блока // Русская литература XX в. (дооктябрьский период) / Сб. 7. Тула, 1975.
183. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. – 324 с.

184. Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. Вып. II. Труды вт. науч. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту: ТГУ, 1972. С.25-121.
185. Максимов, Д.Е. Критическая проза Блока // Блоковский сборник. Вып. I. Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. / Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1964. С. 28-97.
186. Максимов, Д.Е. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции / Отв. ред. В.Г. Базанов. М.: Наука, 1976. – 460 с.
187. Мандельштам, О.Э. Александр Блок. (7 августа 21 г. - 7 августа 22 г.) // Александр Блок: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2004. С. 411-415.
188. Мандельштам, О.Э. Сочинения: в 2 т. Т.1: стихотворения, переводы. М.: Худ. лит-ра, 1990. – 630 с.
189. Мандельштам, О.Э. Слово и культура. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
190. Мартыненко, Л.Р. Музыкальность русской поэзии как культурный феномен. Автореф. дисс... канд. культурологии. Нижневартовск, 2011.
191. Масловская, Т. Жизни строй и вечности огни... // Музыкальный мир Георгия Свиридова / Сост. А.С. Белоненко М.: Советский композитор, 1990. С.78-92.
192. Махов, А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. – 224 с.
193. Махов, А.Е. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. №5. С. 101–123.
194. Махов, А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема. [Электронный ресурс] URL: <http://intrada-books.ru/mahov/>
195. Махов, А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Автореф. дисс... докт. филол. н. М., 2007.
196. Медведев, П.Н. Творческий путь Александра Блока // Памяти Александра Блока: Сб. материалов / Ред. П.Н. Медведев. Пб.: Полярная Звезда, 1923. С.11-71.
197. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. – 270 с.
198. Мейлах, Б. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей / Отв. ред. Б.Ф. Егоров и др. Л.: Наука, 1974.
199. Минский Н. От Данте к Блоку. 1922. [Электронный ресурс] URL: http://www.azlib.ru/m/minskij_n_m/text_0220.shtml

200. Минц, З.Г. «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // Минц З.Г. Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 1999. Книга 1: Поэтика Александра Блока. С. 389–400.
201. Минц, З.Г. Блок и русский символизм // Минц З.Г. Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 190–206.
202. Минц, З.Г.; Шишкина, О.А. Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока (энциклопедия/справочник) // Труды по знаковым системам, 5. Тарту: ТГУ, 1971. С. 310-332.
203. Михайлов, А.В. Архитектура как застывшая музыка // Музыка души и музыка слова. Лики культуры. Альманах / Сост. С.Я. Левит. М.: Инион, 1995. С. 37–45.
204. Михайлов, А.В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: МГК, 1998. – 264 с.
205. Михайлов, А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова / Научные труды МГК им. Чайковского. Сб.36 / Ред.-сост. Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров М.: МГК, 2002. – С. 6-23.
206. Москальчук, Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. М.: URSS, 2010. – 296 с.
207. Мочульский, К.В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / Сост., автор предисл. и комм. В. Крейд. М: Республика, 1997. – 479 с.
208. Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора. Научные труды МГК. Сб. 11 / Ред.-сост. В.С. Ценова. М.: МГК, 1995. – 140 с.
209. Музыкальный мир Г. Свиридова // Сб. статей / Сост. А.С. Белоненко М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
210. Мышьякова, Н.М. Лирика А.А. Фета (интермедиальные аспекты поэтики). Оренбург: ОГПУ, 2003. – 131 с.
211. Мышьякова, Н.М. Проблемы поэтики А.А.Фета. Учебное пособие. Оренбург: ОГПУ, 2004. – 139 с.
212. Мышьякова, Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. Оренбург: ОГПУ, 2002. – 159 с.
213. Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. Сб. ст. / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 1999. – 331 с.
214. Налимов, В.В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси: Тбилисский ун-т, 1978. — 83 с.
215. Невзглядова, Е.В. Интонационная теория стиха // Музыка и незвучащее. Сб. статей / Отв. ред. Е.В. Пермяков. М.: Наука, 2000. С.117-134.
216. Невзглядова, Е.В. Звук и смысл. Urbi: Литературный альманах. Вып. 17. СПб.: АО «Журнал "Звезда"», 1998. – 255 с.

217. Невзглядова, Е.В. Звучание и значение в стихотворной речи // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. Гиндин. М.: РГГУ, 1999. С.715-724.
218. Невзглядова, Е.В. Мелодика стиха (на материале русской лирической поэзии). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1974.
219. Невзглядова, Е.В. О звуке в поэтической речи // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. Виноградова / Редкол.: М.П. Алексеев (отв. ред.), П.Н. Берков, А.С. Бушмин, Д.С. Лихачев, В.И. Малышев. М.-Л.: Наука 1971. С.392-399.
220. Невзглядова, Е.В. О стихе. СПб.: АО «Журнал "Звезда"», 2005. – 272 с.
221. Некрасова Е.А. Виды экспрессивной тональности в стихотворных произведениях А. Блока // Образное слово А. Блока. Сб. статей / Отв. ред. А.Н. Кожин. М.: Наука, 1980. С.89-121.
222. «Неизвестный Денисов». Из записных книжек / Сост. В.С. Ценова. М.: Композитор, 1997. – 160 с.
223. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников / Ред.-сост. В. Крейд. М.: СП «Вся Москва», 1990. – 316 с.
224. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ф. Ницше Сочинения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1990. С.57-157.
225. Образное слово А. Блока. Сб. статей / Отв. ред. А.Н. Кожин М.: Наука, 1980. – 216 с.
226. Овсяннико-Куликовский, Д.Н. Вопросы психологии творчества. Пушкин, Гейне, Гёте, Чехов: к психологии мысли и творчества. М.: ЛКИ, 2008. – 304 с.
227. Овсянкина, Г. Вокальная лирика в современном Петербурге // Музыкальная жизнь. 1998. №10.
228. Оголевец, А.С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. – 522 с.
229. Одоевцева, И. На берегах Невы. М.: АСТ, 2010. – 411 с.
230. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. – 688 с.
231. Орлов, В.Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М.: Известия, 1981. – 719 с.
232. Орлов, Г.А. Русский советский симфонизм. М.-Л.: Музыка, 1966. – 332 с.
233. Орлов, Г.А. В.В. Щербачев. Очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1959 – 128 с.
234. Ортега, Х. Musicalia // Ортега Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С.163-175.
235. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Вып. I / Отв. ред. Лотман Ю.М. Тарту: ТГУ, 1964. С.446-506.
236. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 1998. – 415 с.

237. Пайман А. Творчество А. Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20-30-х годов // Блоковский сборник. Вып. XII / Отв. ред. А. Мальц. Тарту: ТГУ, 1993. С.54-70.
238. Памяти Александра Блока. А. Белый, Р. В. Иванов-Разумник, А. З. Штейнберг. Томск: Водолей, 1996. – 96 с.
239. Панамарёва А.Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова. Автореф....канд. филол. наук. Томск, 2007.
240. Папаян Р.А. К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока // Блоковский сборник. Вып. I / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: ТГУ, 1964. С.268-290.
241. Паперный З. Неготовами дорогами // Вопросы литературы. 1964. №11. С.46-63.
242. Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 624 с.
243. Пастернак Б. Люди и положения М.: ЭКСМО, 2008 – 634 с.
244. Пастернак Б. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. – 396 с.
245. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во Журнал «Звезда», 2007. – 360 с.
246. Пинежанинова Н.П. Фоностилистический аспект звуковой организации стиха (на материале поэзии А. Блока). Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. СПб., 1992.
247. Письма М.А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневника М.А. Кузмина // Блок А. Новые материалы и исследования. Лит. наследство. Т.92 / Отв. ред. И.С. Зильберштейн, Л.М. Розенблюм. Кн.2. М.: Наука, 1981. С.143-174.
248. Пищальникова, В.А. Проблема смысла художественного текста. Психолингвистический аспект. Новосибирск: Новосиб. ун-т, 1992. – 131 с.
249. Пищальникова, В.А. Психопоэтика. Барнаул: Изд-во Алт. госуниверситета, 1999 – 173 с.
250. Пищальникова, В.А.; Чернова, М.М. Ритмомелодическая структура текста как репрезентант эмоционально смысловой доминанты. М.-Горно-Алтайск: ГАГУ, 2003. – 266 с.
251. Полевая, В. Доверься тишине... Восемь «мгновений» с Валентином Сильвестровым // Зеркало недели. 2007. 27 октября.
252. Польшикова, Л.Д. Интонация как проблема поэтики. Дисс. канд. филол. наук. М., 2002.
253. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, Academia, 2003. – 560 с.
254. Потяркина, Е. Стихотворение А.Блока «Медлительной чредой нисходит день осенний» и его композиторские интерпретации. Курсовая работа по анализу музыкальных произведений. Рукопись. М., 2004.
255. Потяркина, Е. К.Д.Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков. Дисс. канд. иск. М., 2009.
256. Пяст, В.А. Встречи (Россия в мемуарах). М.: Новое литературное обозрение, 1997. 434 с.

257. Резчикова, И.В. Динамика текстовой тематической группы в поэтическом тексте А. Блока: пространство текста и музыкальное мироощущение. Автореф. дисс. канд. фил. наук. М., 1997.
258. Ритм и форма // Сб. статей / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. СПб.: Союз художников, 2002. – 221 с.
259. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве // Сб. статей / Акад. наук СССР. Отв. ред. Б.Ф. Егоров, Б.С. Мейлах, М.А. Сапаров. Ленинград: Наука, Ленинградское отд., 1974. – 298 с.
260. Родионова, В.М. Музыкальность как особенность художественного стиля А.П. Чехова // Поэтика А.П. Чехова: живописность и музыкальность прозы. М.: МГОУ, 2009. С.22-31.
261. Рождественский, Вс. А. Гумилев и Блок // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников / Ред.-сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: СП «Вся Москва», 1990. – С.223-227.
262. Рождественский Вс. А. Страницы жизни. М.-Л.: Сов. писатель, 1962. – 382 с.
263. Романовская Т.Б. Музыка, неслышимая музыка, неслышимое в музыке и наука // Музыка и незвучащее / Отв. ред. Е.В. Пермяков. М.: Наука, 2000. С.14-23.
264. Ротенберг В.С. Внутренняя речь и динамизм поэтического мышления // Философские науки. 1991. №6. С. 157-164.
265. Рубинская Е. С. Проблема музыкальности художественной прозы // Музичне мистецтво. Збірник наукових праць. Донецк. 2008. С.105-112.
266. Руднев П.А. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Вып. II. Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока / Отв. ред. З.Г. Минц. Тарту: ТГУ, 1972. С.218-263.
267. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М. Михайлова, Е. Орловой. М.: Музыка. 1966. С.65-110.
268. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. – 391 с.
269. Сабанеев, Л.Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.
270. Сарычев, В.А. Александр Блок: Творчество жизни. Воронеж: ВГУ, 2004. – 364 с.
271. Сафронова, Е.Г. Интонационная композиция стиха // Проблемы структурной лингвистики 1983 / Ред. В.П. Григорьев. М.: Наука, 1986. С.199-208.
272. Серебряный век в России / Сост. Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т. Цивьян. М.: Радикс, 1993. – 340 с.
273. Свиридов, Г.В. Блок и музыка // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983. С.256.

274. Свиридов, Г.В. Музыка как судьба / Сост. А.С. Белоненко М.: Молодая гвардия, 2002. – 800 с.
275. Сильвестров, В. «Музыка – это пение мира о самом себе...» Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы. Статьи. Письма / Сост. М. Нестьева. Киев, 2004. – 145 с.
276. Сильвестров, В. «Дождаться музыки...». Лекции-беседы по материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – 368 с.
277. Сироткин, С. О методологии исследования авангардизма. [Электронный ресурс] URL: <http://moy-bereg.ru/avangardizm/n.-s.-sirotkin-o-metodologii-issledovaniya-avangardizma-4.html>.
278. Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова / Научные труды МГК им. Чайковского. Сб.36 / Ред.-сост. Чигарева Е.И., Царева Е.М., Петров Д.Р. М.: МГК, 2002. – 358 с.
279. Смирнов, Д. Символика флейтового концерта Эдисона Денисова // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК, 1999. С.369 – 381.
280. Соловьева (Кирикова), Е.Е. Слово и музыка: параллели и пересечения // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова. Вып.2 / Ред.-сост. Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. М.: МГК, 2008. С.29-49.
281. Степанова, И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: «Книга и бизнес», 2002. – 288 с.
282. Субботина, М.В. «Создавая из чужого своё...» (цитаты, реминисценции, аллюзии в поэтических текстах Блока // Русская литературная критика серебряного века: Тез. докл. и сообщений Междунар. науч. конф., 7-9 окт. 1996 г. Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, МГУ им. М.В. Ломоносова / Отв. ред. С.Г. Исаев. Новгород: НовГУ, 1996. С. 23-26.
283. Судьба Блока. По документам, воспоминаниям, письмам / Сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе. М.: «Человек», 2009. – 346 с.
284. Сулова, Е.В. Интонация и стиль стихотворной речи: на материале поэзии XX века: дисс...канд. филол. наук. Бийск, 2005.
285. Суханцева, В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. К.: Факт, 2000. – 176 с.
286. Сухорукова Н.А. Музыкальность как свойство живописи. Автореферат дис. ... канд. иск. Барнаул, 2006.
287. Тарановский К.Ф. Некоторые черты символики Блока // К. Тарановский. О поэзии и поэтике / Сост. М. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 319-329.
288. Тарановский, К.Ф. Зеленые звезды и поющие воды в лирике А. Блока // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. Гаспаров М. М.: Языки русской культуры, 2000. С.330-342.

289. Тарановский, К.Ф. Звуковая ткань русского стиха // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 343-348.
290. Теория метафоры // Сб. статей / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
291. Тимофеев, Л.И. Слово в стихе. М.: Сов. писатель, 1982. – 342 с.
292. Толстой, А.Н. Падший Ангел. Александр Блок // А.Н. Толстой. О литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984. С.71-79.
293. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. – 333 с.
294. Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: URSS, 2007. – 176 с.
295. Тынянов, Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 118-123.
296. Тюнеев, Б. В.А. Сенилов (Материалы) // РМГ. 1916. №8-9.
297. Фаулз, Дж. Аристос. Глава 10. Важность искусства. [Электронный ресурс] URL: http://reader.vspu.ac.ru/part2/dgon_faulz.htm
298. Февралева О. Образы земли и подземелья в символистской картине мира Александра Блока. Автореф. дисс. ...канд. филол. н. Владимир, 2007.
299. Февралёва, О. *Земля и снег* в художественном мире А. Блока. К вопросу о концепции стихий // Вестник Ивановского государственного энергетического университета. Вып. 1. Иваново, 2007.
300. Фёдоров, Ф.П. Жуковский: слово и звук // Музыка и незвучащее. Сб. статей / Отв. ред. Е.В. Пермяков. М.: Наука, 2000. С.143-158.
301. Фёдорова, А.В. Проблема ритма в эстетической теории // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2002. № 1. С. 88-96.
302. Федотов, В.М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлёниса. Автореф. дисс... канд. филол. н. Петрозаводск, 1996.
303. Федотов, О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. Кн.1 Метрика и ритмика. – 360 с. Кн.2 Строфика. М.: Флинта, Наука, 2002. – 488 с.
304. Флоренский, П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
305. Фоохд-Стойнова, Т. О композиционных повторах у Блока // Dutch contributions to the fourth international congress of slavists. Moscow, sept. 1958. – Preprint S.-Gravenhage: Mouton, – 29 с.
306. Фортунатов, Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей / Отв. ред. Б.Ф. Егоров Л.: Наука, 1974. С.173-186.

307. Ханзен-Лёве, А. Мифопоэтический символизм начала века. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Акад. проект, 2003. – 816 с.
308. Ханзен-Лёве, А. Современная западная русистика. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Акад. проект, 1999. – 506 с.
309. Харлап, М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей / Сост. В.Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 48-104.
310. Харлап, М.Г. О понятиях «метр» и «ритм» // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / Отв. ред. Л.И.Тимофеев. М.: Наука, 1985. – 329 с. С. 11-29.
311. Харлап, М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. – 102 с.
312. Хейзинга, Й. Игра и поэзия // Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 197-222.
313. Ходасевич, В.Ф. Ни сны, ни явь (Памяти Блока) // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т.2. М.: Согласие, 1996. – 576 с.
314. Холопов, Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. – 288 с.
315. Холопова, В.Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983. – 281 с.
316. Холшевников, В.Е. Интонационно-ритмический строй стихотворной речи // В.Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб., 2002. С.159-195.
317. Хопрова, Т.А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л.: Музыка, 1974. – 152 с.
318. Хопрова, Т.А. Поэзия А. Блока в романсах композиторов-современников // Стилиевые особенности русской музыки XIX - XX веков. Сборник научных трудов / Сост. М.Михайлов. Л., ЛОЛГК им. Римского-Корсакова, 1983.
319. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. / Сост. и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухин. М.: Терра, Кн. лавка-РТР, 1997.
320. Чайковский Б. Георгий Свиридов // Книга о Свиридове. Сост. А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983. С.72-75.
321. Черемисина, Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Рус.яз., 1989. – 241 с.
322. Чернова, М.М. Ритмомелодическая структура как компонент процесса самоорганизации текста. Дисс...канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 2002.
323. Чернышева, Н.Ю. Ритм художественного текста как смыслообразующий фактор его понимания. Дисс...канд. филол. наук. Барнаул, 2002.
324. Чех, А. Ритмы символа. [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm> (дата обращения: 10.12.2010).
325. Чигарёва, Е.И. Принцип прозы в музыкальном мышлении XX века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы

междунар. научн. конф. 26-29 октября 2004 года / Ред.-сост. Л. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С.88-101.

326. Чигарёва, Е.И. Заметки о музыкальной (мотивной) организации повести Ивана Шмелёва «Неупиваемая Чаша» // Двенадцать этюдов о музыке. Сб. статей к 75-летию Е.В. Назайкинского / Сост. Л. Логинова. М.: МГК, 2001. С.126-138.

327. Чуковский, К. Александр Блок как человек и поэт: введение в поэзию Блока. М.: Русский путь, 2010. – 181 с.

328. Шаламов, В.Т. Звуковой повтор — поиск смысла. Заметки о стиховой гармонии. [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/21/62.html>

329. Шаламов, В.Т. Таблица умножения для молодых поэтов // В.Т. Шаламов. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4 / Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. М.: Худож. лит.: ВАГРИУС, 1998. С.295-300.

330. Шаламов, В.Т. Поэт изнутри (секреты стихов или стихи стихов) // В.Т. Шаламов. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / Сост.и примеч. И. Сиротинской. М.: Республика, 1996. С. 434-441.

331. Шаламов, В.Т. Поэтическая интонация // В.Т. Шаламов. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4 / Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. М.: Худож. лит.: ВАГРИУС, 1998. С.304-313.

332. Шапир, М.И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие // Лит. обозрение. 1991. №12. С.36-40.

333. Шеллинг, Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. – 496 с.

334. Широкова, Е.А. Межвидовые ассоциации в анализе литературных и музыкальных произведений. Автореф... дисс. канд. иск. М., 1993.

335. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Минск: Лит., 1998. – 1404 с.

336. Шульгин, Д.И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. – 465 с.

337. Шульдишова, А.А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: вопросы современного изучения // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып.6. Симферополь, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/>

338. Цветаева, М.И. Собрание сочинений: в 7-ми томах. Тт. I – VII / Сост., подгот. текста и коммент. А.Саакянц, Л.Мнухин. М.: Terra, Кн. Лавка-РТР, 1994 — 1997.

339. Ценова, В.С., Холопов Ю.Н. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993 – 288 с.

340. Элик, М. Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов. Сб. статей / Ред. Фришман Д.В. М.: Музыка, 1971. – 424 с.

341. Элиот, Т. Музыка поэзии // Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: Airland, 1996. – 352 с.

342. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Сов. писатель, 1969. — 552 с. С. 327-511.
343. Эйхенбаум, Б.М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Сов. писатель, 1969. — 552 с.
344. Эйхенбаум, Б.М. Судьба Блока // Б.М. Эйхенбаум. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. — 540 с. С. 353-365.
345. Эткин, Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. — 508 с.
346. Эткин, Е.Г. Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001. — 448 с.
347. Эткин, Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей / Отв. ред. Егоров Б.Ф. Л.: Наука, 1974. — 299 с. С.104-121.
348. Эткин, М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрлёнисе. Л.: Искусство, 1970. — 160 с.
349. Язык как творчество // Сб. научных трудов: к 70-летию В.П. Виноградова / Российская академия наук, Ин-т русского языка им. В.П. Виноградова / Редкол. З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева. М.: ИРЯ, 1996. — 365 с.
350. Якобсон, Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. — 460 с.
351. Якобсон, Р. Стихотворные прорицания Александра Блока // Р. Якобсон Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С.254-271.
352. Якубинский, Л.П. О звуках стихотворного языка // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С.137-149.
353. Якубинский, Л.П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С.194-196.
354. Ясенский, С.Ю. Поэтика реминисценций в ранней лирике А. Блока // Александр Блок. Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). Редкол.: В.Н. Быстров и др. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 1998. С.40-54.
355. Brown, Calvin Smith. Music and literature / A comparison of the arts. Athens (Gorgia), 1949.
356. Combarieu, Jules. La musique. Ses Lois, son Evolution. Paris: Flammarion, 1908 — 348 с.
357. Kemball Robin. Alexander Blok. A study in rhythm and metre. London, the Hague, Paris: Mouton end Co, 1965. — 540 с.

Список иллюстраций

1. К. Петров-Водкин «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна»).....	153
2. Н. Крымов «Московский пейзаж. Радуга»	204
3. Н. Крымов «К весне».....	213
4. Н. Сапунов «Цветущие яблони».....	230
5. В. Милиоти «Поэт».....	257
6. М. Врубель «Гамлет и Офелия».....	273
7. К. Маковский «Девочка в капоре».....	290
8. М. Чюрлёнис «Лодка».....	291
9. П. Уткин «Ночь».....	314
10. Н. Крымов «Сосны».....	328
11. Н. Сапунов «Ночь».....	340
12. С. Судейкин «Любовь».....	347
13. Н. Артамонов «Смерть Пьеро» («Маски»).....	356
14. М. Шагал «Автопортрет и Муза» («Мечта»).....	380

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

Стихотворные тексты А. Блока, получившие музыкальные интерпретации нескольких авторов

«Балаганчик»	Г. Свиридов, М. Минков, К. Молчанов, В. Дашкевич, В. Гевиксман
«Балаган»	Н. Гартвельд, М. Гнесин, М. Минков, М. Журавлёв, В. Дашкевич, Ю. Левитин, О. Малевич, Т. Коган
«Бегут неверные дневные тени»	Э. Денисов, Г. Дмитриев
«Болотный попик»	А. Гаршнек, С. Василенко
«Буря» («О, как безумно за окном...»)	Д. Шостакович, Д. Смирнов
«Бушует снежная весна»	И. Адмони, И. Финкельштейн, Н. Русу-Козулина
«Была ты всех ярче, верней и прелестней»	О. Моралёв, В. Арзуманов, А. Асламазов, В. Веселов, Б. Арапов, М. Жербин, В. Рубин, Б. Шнапер, В. Сильвестров
«В ночь молчаливую, чудесен...»	Н. Мясковский, В. Нечаев
«В сумерки девушку стройную...»	В. Нечаев, Р. Леденёв
«В голубой далёкой спальне»	И. Сац (мелодекламация), А. Вертинский, Е. Вильбушевич, В. Дашкевич («Колыбельная»).
«В углу дивана»	Н. Пейко, Э. Денисов, Д. Смирнов
«Вот Он, Христос»	Г. Свиридов, В. Володин («Явление Христа»)
«Вербочки»	В. Сенилов, Б. Красин, А. Гречанинов, Р. Глиэр, Б. Красин, Ю. Базилевский, Н. Потоловский, И. Крыжановский, В. Эренберг, М. Минков, Г. Свиридов, А. Фролов, Г. Дмитриев, Д. Данилов
«Вербы – это весенняя таль»	В. Сенилов («Кармен»), И. Худолей
«Ветер принес издалёка»	Ю. Шапорин, Ю. Гурьев, Г. Свиридов, Ю. Ищенко, Э. Рабкин, О. Малевич, Т. Петрова, Я. Солодухо, В. Дьяченко, Е. Казановский, В. Рубин, Г. Корчмар.
«Вот он, ветер...»	Б. Шнапер, А. Бузовкин, Г. Корчмар
«Вот он – ряд гробовых ступеней»	С. Василенко («Свидание»), Г. Дмитриев
«Вот Он, Христос»	Г. Свиридов, В. Володин
«Всё на земле умрёт...»	Б. Арапов, В. Пьянков
«Встану я в утро туманное»	Н. Мясковский, Л. Вишкарев, И. Крыжановский, Б. Шнапер, В. Энке, Г. Дмитриев, Е. Земцов
«В час глухой разлуки с морем»	Ю. Левитин, Р. Леденёв («Венок Свиридову»)
«Всюду ясность Божия»	Г. Свиридов, Г. Дмитриев
«Гамаюн, птица вещая»	Г. Држевский, Д. Шостакович
«Гармоника, гармоника»	М. Гнесин, А. Половинкин, Э. Рабкин, В. Рубин, В. Энке, А. Киселев
«Голос из хора»	С. Слонимский, Г. Свиридов, А. Локшин (6-я симф.)
«Город спит, окутан мглою»	В. Тарнопольский, В. Цытович, Л. Половинкин, Д. Шостакович, Ю. Фалик, Г. Фиртич
«Грустя, и плача, и смеясь»	А. Гантшер, Д. Покрасс, М. Старокадомский, Ю. Яцевич, Г. Крейтнер, Е. Казановский
«Девушка пела в церковном хоре»	М. Гнесин, С. Василенко, Б. Прегель, С. Слонимский, Б. Архимандритов, В. Пьянков, Е. Подгайц, Г. Дмитриев, А. Фролов, В. Дашкевич, Н. Богаченко, С. Чеботарёв, А. Асламазов, В. Веселов, Ю. Левитин, Н. Толстяков, Э. Рабкин, Т. Коган, Г. Корчмар
«Дикий ветер»	В. Рубин («Песни ветровые»), О. Моралёв, А. Киселев

«Дым от костра»	Ю. Шапорин, В. Веселов, В. Щербачев
«Есть в дикой роще, у оврага»	Г. Корчмар, К. Корчмарев, Т. Петрова
«Есть минуты, когда не тревожит»	Д. Толстой, В. Цытович, В. Белый, Э. Рабкин, А. Асламазов, Г. Белов («Напев»), В. Нечаев, А. Самонов
«Жизнь без начала и конца...»	Г. Белов («Мир прекрасен»), С. Слонимский («Голос из хора»)
«За горами, лесами»	М. Старокадомский, Б. Битов, Г. Свиридов, В. Михеенко, Е. Казановский, М. Жербин, Ю. Шапорин
«Запевающий сон...»	В. Биберган («Это было весной»), Т. Петрова, Г. Дмитриев
«Ивушка» («Ночью в саду у меня» (перевод из Исаакяна))	С. Рахманинов, Е. Земцов, В. Агафонников
«Из хрустального тумана»	Д. Данилов
«И пора уснуть, да жалко»	В. Рубин («Маленькая кантата»), В. Энке
«И я опять затих у ног»	М. Цветаев, С. Фейнберг, Э. Денисов
«И ты, мой юный, мой печальный» («31 дек.1900»)	Павлов, А. Шеншин, Д. Смирнов
«Как пошли наши ребята»	В. Биберган, Л. Пригожин, Ю. Буцко
«Как прощались, страстно клялись»	Г. Свиридов, Т. Коган
«Когда в листе сырой и ржавой»	Г. Свиридов, Э. Денисов
«Когда-то долгие печали»	Ю. Шапорин, М. Цветаев, В. Веселов, Д. Смирнов
«Кругом далёкая равнина»	Я. Солодухо, Э. Денисов, В. Энке
«Ксюша, пой!» («Натянулись гитарные струны»)	И. Адмони, Э. Рабкин, А. Бузовкин
«Медлительной чредой»	Ю. Базилевский, А. Гантшер, Н. Корндорф, К. Молчанов, Римский-Корсаков (?), В. Салманов, В. Уткин, М. Цветаев, А. Шеншин, Б. Шнапер, Л. Штрейхер, Ю. Шапорин, Н. Мясковский, Э. Денисов, Е. Федянина, Г. Юдин, Ю. Яцевич
«Милый друг! Ты юною душою...»	Н. Мясковский, А. Касьянов, К. Молчанов, Рыбальченко, Д. Смирнов
«Мой любимый, мой князь, мой жених»	К. Молчанов, В. Рубин («Песни ветровые»), О. Малевич, О. Булычева, В. Володин
«Мой милый, будь смелым»	О. Малевич, А. Гаршнек, В. Крюков
«Музыка»	Д. Шостакович, В. Сильвестров
«Мы были вместе, помню я»	Д. Шостакович, Г. Дмитриев
«Мы встречались с тобой на закате»	Л. Вишкарёв, В. Салманов, Г. Свиридов, В. Арзуманов
«Мэри» («Жениха к последней двери проводив...»)	В. Щербачев, В. Пьянков
«На весеннем пути в теремок»	В. Сенилов («Весеннее»), Б. Битов, В. Щербачев (ф-п. сюита «Нечаянная радость»), Г. Свиридов («Весна и Колдун»)
«На Пасхе» («В сапогах бутылками»)	А. Гаршнек, Г. Свиридов
«Незнакомка»	Ю. Фалик, Т. Коган, Д. Толстой, Н. Богословский (муз. к спект.)
«Не спят, не помнят, не торгуют»	В. Веселов, В. Щербачев
«Ночь, улица, фонарь, аптека»	Д. Толстой, М. Журавлёв, Б. Шнапер, Г. Баншиков (финал кантаты «Петербургский ноктюрн»), Н. Пейко, Т. Коган, Г. Корчмар
«Ночь тёплая одела острова»	Г. Фиртич, Т. Петрова
«О, весна...»	С. Слонимский, В. Володин, Т. Смирнова, Г. Белов
«Одинокий, к тебе прихожу»	М. Шух, С. Василенко («Гаданье»)
«Опустишь, занавеска линиялая...»	Ю. Левитин, Г. Свиридов

«Опять, как в годы золотые...»	В. Володин, Г. Брук, В. Дашкевич
«Открыли дверь мою метели»	Э. Денисов, О. Малевич
«Перстень-Страданье»	Г. Свиридов, А. Раскатов
Песня Офелии («Он вчера нашептал мне много...»)	С. Василенко, А. Салманов, Е. Казановский
Песня Офелии («Разлучаясь с девой милой»)	Д. Шостакович, М. Юдин
«По городу бегал черный человек»	А. Асламазов, В. Веселов («Апрельские песни»), Г. Банщиков
«Под шум и звон однообразный»	Э. Денисов, Д. Данилов
«Подарило нам море...»	В. Веселов («Романтическая кантата»), В. Рубин («Песни ветровые»)
«Поздней осенью из гавани»	Ю. Шебалин, В. Веселов
«Покойник спать ложится»	Г. Свиридов, Д. Смирнов
«Покраснели и гаснут ступени»	С. Василенко, Г. Дмитриев
«Полный месяц встал над лугом»	Н. Мясковский, Э. Денисов, А. Караманов, К. Эйгес
«Похоронят, заруют глубоко»	Е. Терегулов, Г. Свиридов, Б. Чайковский, А. Локшин
«Приближается звук»	В. Веселов, А. Асламазов, Ю. Шапорин, Ю. Олесов, А. Локшин, И. Воробьев
«Протекли за годами года»	Ю. Олесов, Б. Битов, Э. Денисов, В. Михеенко, Г. Крейтнер, М. Жербин
«Прошедших дней немеркнувшим сияньем...»	Е. Павлов, Т. Петрова («Молитва»), Г. Корчмар
«Пусть светит месяц – ночь темна»	В. Крюков, Э. Денисов
«Распушилась, раскачнулась»	Г. Свиридов, Е. Земцов, В. Пьянков
«Рожденные в года глухие»	В. Пьянков, Д. Толстой, Г. Свиридов
«Свирель запела на мосту»	Д. Кабалевский, В. Шебалин, Д. Толстой, О. Моралёв, О. Малевич, В. Пьянков, А. Половинкин, Ю. Вейсберг, В. Тарнопольский, Г. Свиридов, Г. Дмитриев, Е. Федянина
«Сквозь серый дым от краю и до краю...»	Д. Толстой, А. Локшин
«Скрипка стонет под горой»	Г. Дмитриев, А. Радвилевич
«Слышу колокол. В поле весна...»	Б. Арапов, А. Немтин, Д. Смирнов («Веселые голоса»)
«Снег да снег»	И. Неймарк, В. Пьянков
«Спокойная метель» («Покойник спать ложится...»)	Г. Свиридов, Д. Смирнов
«Спят луга, спят леса»	С. Панченко, В. Пикуль, Г. Свиридов, И. Неймарк
«Сумерки, сумерки вешние»	Р. Леденёв, А. Асламазов
«Та жизнь прошла»	И. Адмони, Д. Толстой, В. Веселов, В. Щербачев, Ю. Шапорин, В. Рубин, Г. Држевский, В. Соколов, М. Цветаев, Б. Шнапер, П. Аедоницкий, В. Нечаев, Г. Корчмар, А. Мосолов, Г. Юдин
«Ты говоришь, что я дремлю»	Ю. Шапорин («Твой южный голос томен»), В. Михеенко («Сны»)
«Там неба осветлённый край»	Г. Свиридов, М. Шух, С. Чеботарёв, В. Овчинников, Р. Бойко
«Ты говоришь, что я дремлю»	Ю. Шапорин («Твой южный голос томен»), Д. Толстой, В. Михеенко
«Ты и во сне необычайна»	В. Рубин («Песни ветровые»)
«Ты из шепота слов родилась»	Г. Дмитриев, Т. Петрова, В. Веселов (цикл «Праздник»), А. Радвилевич, Е. Казановский
«Ты отходишь в сумрак алый»	Ю. Ищенко, В. Веселов
«У берега зелёного»	В. Сенилов, С. Панченко, Г. Свиридов, С. Чеботарёв

«Улица, улица... Тени беззвучно спешащих»	А. Крейн, Г. Банщиков, А. Фролов, Г. Фиртич
«Успение»	Э. Денисов («Итальянские песни»), С. Чеботарёв
«Ужасен холод вечеров»	Н. Мясковский, И. Адмони, Б. Лятошинский, А. Мосолов, В. Цытович, А. Шеншин
«Утихает светлый ветер»	М. Цветаев, Е. Казановский, А. Фролов, С. Варелас, О. Моралев, И. Бэлза, Г. Струве («Песня девушки»)
«Хожу, брожу, понурый...»	Н. Пейко, Г. Свиридов («Петербургская песенка»), А. Гаршнек
«Часовая стрелка...»	Г. Свиридов, О. Малевич, Т. Коган
«Что на свете выше светлых чердаков»	Т. Коган, Г. Свиридов
«Я в дольний мир вошла, как в ложу»	А. Чайковский, Г. Корчмар
«Я пригвожден к трактирной стойке»	Г. Свиридов, В. Рубин
«Я сегодня не помню, что было вчера»	А. Крейн, В. Щербачев, В. Веселов, Г. Корчмар
Поэма «Двенадцать»	А. Лурье, Ю. Буцко, В. Салманов, Б. Тищенко (балет)
Музыка к драме «Роза и Крест»	М. Кузмин, М. Гнесин, С. Дремцов, А. Шнитке, А. Королёв, А. Крейн
Песня Гаэтана («Ревёт ураган»)	М. Гнесин, С. Дремцов, Ан. Александров, Д. Кабалевский, С. Слонимский, А. Королёв
Цикл «На поле Куликовом»	Ю. Шапорин, Б. Архимандритов, Г. Дмитриев (Вторая симфония), М. Малевич

Музыкальные сочинения на стихи-верлибры Блока

Ночь. Город уgomонился. За большим окном...	А. Раскатов, Г. Банщиков («Петербургский ноктюрн», III часть), А. Бузовкин («Звезды»)
Когда Вы стоите на моём пути...	О. Моралёв, А. Самонов
Тихая ночь (дольник)	В. Щербачев
Она пришла с мороза	Е. Казановский
Поэт («Сидят у окошка с папой»)	В. Гевиксман, М. Минков

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

Словарь литературоведческих терминов, примененных в работе

Акаталектика - метрически полный объем последней стопы стиха, благодаря чему не возникает метрической паузы на границе стихов (строк).

Акцентный стих – основная форма тонического стихосложения – стих, в котором урегулировано только число ударений (т.е. фонетических слов) в стихе, а число безударных между ударениями свободно колеблется в пределах естественных данных языка (М. Гаспаров. ЛЭ терминов и понятий, ст.25).

Амфибрахий – (греч. amphibrachys – с двух сторон краткий), в силлабо-тоническом стихосложении метр, образуемый трехсложными стопами с акцентом на втором слоге:

— / —

Анакруса – ритмический зачин, измеряемый количеством неударных слогов до первого акцентированного слога в стиховой строке (=> нулевая, односложная, двухсложная...).

Анафора – повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов. Фоническая (звуковая) анафора – одинаковые звуки в начале слов.

Анапест – (греч. anapaistos – обратный дактилю, «отраженный назад») – в силлабо-тоническом стихосложении – метр, образованный трехсложными стопами с акцентом на третьем слоге: — — —

/

Верлибр – (фр. vers libre), или свободный стих – стих, не имеющий метра и рифмы и отличающийся от прозы наличием графического членения на стиховые отрезки.

Дактиль – (греч. daktylos – палец) – в силлабо-тоническом стихосложении метр, образуемый трехсложными стопами с акцентом на первом слоге: / — —

Дольник – иначе паузник – стихотворный размер, занимающий промежуточное положение между силлабо-тонической и чисто-тоническими системами стихосложения. В отличие от силлабо-тонических размеров объем междуиктовых интервалов не постоянный, а переменный, колеблется в диапазоне 1-2 слогов. **Вольный** дольник – стих с неодинаковым количеством дольниковых стоп в строках.

Звуковая анаграмма – некое ключевое слово, не сказанное в тексте (или сказанное не сразу), но окрашивающее его и своим звучанием, и смыслом (как бы слово в растворенном, «дисперсном» состоянии).

Каталектика – или усечение – отсутствие метрически необходимых (-ого) безударных слогов в последней стопе стиха. Обозначается пропуск слогов знаком Λ

Катахреза – противоречие между первоначальным, реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением, или противоречие между двумя сопоставленными метафорическими рядами (В. Жирмунский, 2001, с. 317).

Кольцо – повторение конечного слова (или словосочетания) стихотворной строки в начале следующей. **Кольцевая композиция** – повторение начальной строфы (точное или варьированное) в конце стихотворения. **Звуковое кольцо** – звуковая переключка начала и конца смежных строк, нередко с переакцентировкой и/или перестановкой.

Лексический повтор – основная разновидность стилистических фигур прибавления, повторение (точное или измененное) слова или группы слов. В зависимости от формы повтора различают анафору (А..., А...), эпифору (...А, ...А), анадиплосис (...А, А...), симплоку (А...В, А...В) и др.

Мелодика речи (стиха) – в общепринятой литературоведческой терминологии – система повышений и понижений голоса, используемых в организации речи (художественной и, в частности, стихотворной). Но, поскольку речи о фиксации точной звуковысотности не только в письменной, но и в устной поэтической речи идти не может, мелодика стиха понимается в данной работе иначе – как *синтаксическая категория*, относящаяся к протяжённости и общей динамической форме интонационных построений (нарастаний, спадов). В работе Б. Эйхенбаума под мелодикой стиха подразумевается «развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.» (Б. Эйхенбаум, 1969, с. 333).

Метафора (от др.-греч. *μεταφορά* — «перенос», «переносное значение») — троп, слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака.

Монорим – стихотворение с единой для всех строк рифмой.

Оксёморон, оксёморон (др.-греч. *οξύμωρον* — «умная глупость») — стилистическая фигура или стилистическая ошибка — сочетание слов с противоположным значением (то есть сочетание несочетаемого). Для оксёморона характерно намеренное использование противоречия для создания стилистического эффекта (Википедия).

Паронимия (от греч. *возле, при* + имя) — частичное звуковое сходство слов при их семантическом различии (полном или частичном).

Паронимическая аттракция – сближение смыслов слов на основании их звукового сходства.

Пиррихий – в силлабо-тоническом стихосложении пропуск схемного ударения в хореических и ямбических размерах, в результате чего образуется стопа из двух безударных слогов.

Подхват – повтор звука, слога рифмы, целого слова или фразы в начале следующей строки (термин Г. Шенгели).

Полиптотон (полиптот) – повтор одного и того же слова в разных грамматических формах.

Предикативность — характеристика внутренней речи, выражаемая отсутствием в этой речи слов, представляющих субъект (подлежащее), но наличием лишь слов, относящихся к предикату (сказуемому). (Словарь практического психолога. — М. 1998).

Поэтическая интонация - комплекс звуко-смысловых средств, зафиксированных в тексте (особенности ритма, синтаксиса, лексики, фонетических связей (ассонансы, аллитерации, звуковые повторы)), выразительные качества которых определяют тембровую окраску и эмоциональную тональность текста, развитие которых осуществляет становление поэтического смысла и формирует интонационную композицию (восхождения-нисхождения, нарастания-спады напряжения и динамики). В настоящей работе П.И. понимается как функциональный аналог интонации музыкальной.

Ритмоинтонационная структура (РС) – слово (или словоформа), рассматриваемое с точки зрения его *ритмической* формы, которая выражается цифровой дробью: в числителе – количество слогов в слове, в знаменателе – слог, на который приходится ударение. Например, слово «метель» имеет РС 2/2, «распушилась» – 4/3, «среброснежная» – 5/3.

Ритмоинтонация (РИ) – слово (или словоформа), рассматриваемое с точки зрения как его *ритмической* структуры (см. РС), так и его *звуковых* и эмоционально-выразительных качеств. В данной работе РИ понимается как аналог музыкального мотива.

Символ – особый тип метафоры – предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства (В. Жирмунский, 2001, с. 323).

Синтаксический повтор – повтор синтаксических структур.

Спондей – в силлабо-тоническом стихосложении вставка сверхсхемного ударения в хореических и ямбических размерах, в результате чего образуется стопа из двух ударных слогов.

Стиховая интонация, ритмическая интонация – особая, присущая только стихотворной речи интонация «монотонии», не зависящая от синтаксического членения, возникающая вследствие дополнительного по сравнению с прозой деления на строки и возникновения асинтаксической стиховой паузы (так называемой «двойной сегментации» стиха).

Суггестивность – (от лат. *suggestio* – внушение, намёк, указание) – способность литературного произведения помимо предметно-понятийных связей воздействовать на читателя. С. обладают стихотворения, созданные с использованием импрессионистических образов, косвенных намеков, зыбких интонационно-речевых конструкций, поддерживаемых ритмом, что ведёт к возникновению новых смысловых оттенков (Литературоведческие термины. Вып.2. Коломна, 1999, с. 86).

Тактовик – это стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне трех вариантов: 0-1-2 или 1-2-3 слога. ... Тактовик представляет собой важнейшую переходную ступень в системе русского стиха - между теми видами, в которых есть метр, выделяются икты, ощущается объем междуиктовых интервалов и теми, где метра нет, икты и междуиктовые интервалы не ощущаются и стих воспринимается как чистая тоника. ... Тактовик - это стих, который работает на пределе нашего ритмического ощущения, у самого его порога (М. Гаспаров, 1974, с. 305, 308).

Эмфаза (от греч. *émpbasis* — выразительность) — выделение, подчёркивание в речи отдельных элементов и смысловых оттенков высказывания. Достигается различными средствами, но преимущественно акцентно-интонационными — повышением или понижением интонации.

Эпифора – повтор слова или группы слов в конце нескольких стихов.

Enjambment (фр. – перескок) – несовпадение границы синтаксически завершенной конструкции с границей стиховой строки. Отсюда возникает напряженное взаимодействие *синтаксической* и *ритмической* цезур (обозначающих, соответственно, конец фразы и конец строки, полустишия, строфы).

ПРИЛОЖЕНИЕ III. ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ЦИКЛА Э. ДЕНИСОВА «НА СНЕЖНОМ КОСТРЕ»

<p>1. [ОДИНОЧЕСТВО]</p> <p>Пусть светит месяц - ночь темна. Пусть жизнь приносит людям счастье,- В моей душе любви весна Не сменит бурного ненастья. Ночь распростерлась надо мною И отвечает мертвым взглядом На тусклый взор души* большой, Облгной острым, сладким ядом. И шлетно, страсти загая, В холодной мгле передразветной Среди толпы блуждаю я С одной лишь думою заветной: Пусть светит месяц - ночь темна. Пусть жизнь приносит людям счастье,- В моей душе любви весна (Не сменит бурного ненастья**.</p> <p><i>Январь 1898</i></p> <p>*у Денисова—<i>моей</i> **у Денисова—последнее четверостишие опущено. В дальнейшем сокращено всё, что дано в скобках.</p>	<p>2. [ЭЛЕГИЯ]</p> <p>Медлительной чредой нисходит день осенний, Медлительно кружится* желтый лист, И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист - Душа не избегит невидимого тления. Так, каждый день стареется она, И каждый год, как желтый лист кружится, Всё кажется, и помнится, и мнится, Что осень прошлых лет была не так грустна. <i>5 января 1900</i></p> <p>*у Денисова—<i>кружится</i></p>	<p>3. [НОЧЬ]</p> <p>Полный месяц встал над лугом Неизменным дивным* кругом, Светит и молчит. Бледный, бледный луг цветущий, Мрак ночной, по нем ползуший, Отдыхает, спит. Жутко** выйти на дорогу: Непонятная тревога Под луной парит. Хоть и знаешь: утром рано Солнце выйдет из тумана, Поле озарит, И тогда пройдешь тропинкой, Где под каждою былинкой Жизнь кипит. <i>21 июля 1898, с. Шахматово</i></p> <p>*у Денисова—<i>желтым</i>. **у Денисова—<i>страшно</i>.</p>	<p>4. [ПОСЛЕДНИЙ ПУТЬ]</p> <p>СНЕЖНЫЙ ПУТЬ</p> <p>В снежной пене - предакатная - Ты встаешь за мной вдали, Там, где в дали невозвратные Повернули корабли. Не видать ни мачт, ни паруса, Что манил от снежных мест, И на дальнем храме безрадостно Догорел последний крест. И на этот путь оснеженный Если встанешь - не сойдешь. И душою безнадежной Безотзывное поймешь. Ты услышишь с белой пристани Отдаленные рога. Ты* поймешь растущий издали Зов закованной в снега <i>3 января 1907</i> *у Денисова—<i>И</i></p>	<p>5. [МОЙ ЖРЕВИЙ]</p> <p>УСТАЛОСТЬ</p> <p>Кому назначен темный жребий, Над тем не властен хоровод. Он, как звезда, утонет в небе, И новая звезда взойдет. И краток путь средь долгой ночи, Друзья, близка ночная твердь! И даже рифмы нет короче Глухой, крылатой рифмы: смерть. И* есть ланит живая апость, Печаль свиданий и разлук... Но** есть паденье, и усталость, И торжество предсмертных мук. <i>14 февраля 1907</i> *у Денисова—<i>Но</i> **у Денисова—<i>И</i></p>	<p>6. НА СНЕЖНОМ КОСТРЕ</p> <p>И взвился костер высокий Над распятым на кресте*. Равнодушны, снежнооки, Ходят ночи в высоту. Молодые ходят ночи, Сестры — пряхи снежных зип, И глядят, открывши очи, Завивают белый дым. И крылатыми очами Нежно смотрит высота. Вейся, легкий, вейся, пламень, Увивайся вкрут креста! (В снежной маске, рыцарь, милый, Я ль не пела, не любила, Попелуев не дарила От зари и до зари? Будь и ты моей любовью, Милый рыцарь, я стройна, Милый рыцарь, снежной кровью Я была тебе верна.)</p> <p><i>13 января 1907</i></p> <p>*-Деннов ставит здесь «!»</p>	<p>7. СМЯТЕНИЕ</p> <p>Мы ли - пляшущие тени? Или мы бросаем тень? Снов, обманов и видений Догоревший полон день. Не пойму я, что нас манит, Не поймешь ты, что со мной, Чей под маской взор туманит Сумрак выюги снеговой? И твои мне светят очи Наваю или во сне? Даже в полдне, даже в дне Разметались космы ночи... И твоя ли неизбежность Совлекла меня с пути! И моя ли страсть и нежность Хочет выюгой изойти? (Маска, дай мне чуточку слушать Сердце темное твоё, Возврати мне, маска, душу, Горе светлого мое! <i>13 января 1907</i></p>	<p>8 [ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ]</p> <p>ОНИ ЧИТАЮТ СТИХИ</p> <p>Смотри: я спугал все страницы, Пока глаза твои швели. Большие крылья снежной птицы Мой ум метелью замели. Как странны были речи маски! Понятны ли тебе? - Бог весть! Ты твердо знаешь: в книгах - сказки, А в жизни - только проза есть. Но для меня неразделимы С тобою - ночь, и мгла реки, И застывающие дымь, И рифм веселые огоньки. Не будь и ты со мною строгой, И маской не дразни меня. И в темной памяти не трогай Иного - страшного - огня. <i>10 января 1907</i></p>	<p>9. [СНЕЖНЫЕ ЦВЕТЫ]</p> <p>И я опять запих у ног - У ног давно и тайно милой, Заносит выюга на порог Пожар метели белокрылой... Но имя тонкое твоё Твердить мне дивно, больно, сладко... И целовать твой шлейф украдкой, Когда метель поет, поет... В хмельной и злой своей темнице Заночевало, сердце, ты, И тлеще твои ресницы Смежили снежные цветы. Как будто, на середине бета, Я под метелью изнемог, И предо мной возник из снега Холодный, неживой цветок. И с тайной грустью, с грустью нежной Как снег спадает с лепестка, Живое имя Девы Снежной Еще слетает с языка... <i>8 ноября 1907</i></p>
--	---	--	---	--	--	--	---	---

<p>10.[ОГОНЫЬКИ] В УГЛУ ДИВАНА Но в камне дозвенели Угольки. За окошком догорели Огоньки. И на вьюжном море тонут Корабли. И над южным морем стонут Журавли. Верь мне, в этом мире солнца Больше нет. Верь лишь мне, ночное сердце, Я - поэт! Я какие хочешь сказки Расскажу, И какие хочешь маски Приведу. И пройдут любые тени При огне, Странных очерки видений На стене. И любой колени склонит Пред тобой... И любой шветок уронит Голубой... 9 января 1907</p>	<p>11. [ОЖИДАНИЕ] С. Соловьеву Бегут неверные дневные тени. Высок и внятен колокольный зов. Озарены церковные ступени, Их камень жив - и ждет твоих шагов. Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь, Одетый страшной святостью веков, И, может быть, шветок весны уронишь Здесь, в этой мгле, у строгих образов. Растут невнятно розовые тени, Высок и внятен колокольный зов, Ложится мгла на старые ступени.... Я озарен - я жду твоих шагов.</p>	<p>12.[СУМЕРКИ] Вечереющий день, догорая, Отступает в ночные края. Посещает меня, возрастая, Неотступная Тайна моя. Неужели и страстная дума, Бесконечно земная волна, Заперявшись средь злепшего шума, Не исчерпает жизни до дна? Неужели в холодные сферы С неразгаданной тайной земли Отошли и печали без меры, И любовные сны отошли? Умирают мои утнеленья, Утоляются горести дня, Только Ты одинокою тенью Посети на закате меня. 11 июля 1901</p>	<p>13. [У НОГ ТВОИХ] Всю жизнь ждала. Устала ждать. И улыбулась. И склонилась. Волос распушенная прядь На плечи темные спустилась. Мир не велик и не богат - И не глядеть бы взором черным! Ведь только люди говорят, Что надо ждать и быть покорным... А здесь какая-то свирель Поет надрывно, жалко, тонко: Качай чужую колыбель, Ласкай немилрого ребенка...» Я тоже - здесь. С моей судьбой, Над лирой, гневной, как секира. Такой приниженный и злой. Торгуясь на базарах мира... Я верю мгле твоих волос И твоему великопелю. Мои сирий дух - твой верный пес, У ног твоих грохочет цепью... И вот опять, и вот опять, Встречаюсь с этим темным взглядом, Хочу по имени назвать, Дышать и жить с тобою рядом... Мечта! Что жизни сон глухой? Отрава - вслед иной отраве... Я изменю тебе, как той, Не изменяя, не лукавя... Забавно жить! Забавно знать, Что под лунной ничто не ново! Что мертвому дано рождать Будущее жизнью слово! И никому заботы нет, Что людям дам, что ты дала мне, А люди - на могильном камне Начертят прозвище: Поэт.</p>	<p>14. ВТОРОЕ КРЕЩЕНИЕ Открыли дверь мою метели, Застыла горница моя, И в новой снеговой купели Крещен вторым крещеньем я. И, в новый мир вступая, знаю, Что люди есть, и есть дела. Что путь открыт наверно к раю Всем, кто идет путями зла. Я так устал от ласк подруги На застывающей земле. И драгоценный камень вьюги Сверкает льдиной на челе. И гордость нового крещенья Мне сердце обратила в лед. Ты мне сулишь еще мгновенья? Пророчишь, что весна придет? Но посмотри, как сердце радо! Заграждена снегами твердь. Весны не будет, и не надо: Крещеньем третьим будет - Смерть. 3 января 1907</p>
--	--	--	--	---

<p>15. [УСЛОВНЫЙ ЗНАК]</p> <p>НЕ НАДО</p> <p>Не надо кораблей из дали, Над мысом почивает мрак. На снежносном покрывале Чтгаю твой условный знак.</p> <p>Твой голос слышен сквозь метели, И звезды сыплют снежный прах. Ладья ночные пролетели, Нырряя в ледяных струях.</p> <p>И нет моей завидной доли - В снегах забвенья дотореть, И на прибрежном снежном поле Под звонкой выгогой умереть.</p> <p>Не разгадать живого мрака, Которым стан твой окружен. И не понять земного знака, Чтоб не нарушить снежный сон.</p> <p>4 января 1907</p>	<p>16. [ОДИНОКИЙ СТРАННИК]</p> <p>Ты так светла, как снег невинный. Ты так бела, как дальний храм. Не верю этой ночи длинной И безысходным вечерам.</p> <p>Своей душе, давно усталой, Я тоже верить не хочу. Быть может, путник запоздалый, В твой тихий терем постучу.</p> <p>За те потгбельные муки Неверного сама простишь, Изменнику прогнешь руки, Весной далекой наградишь.</p> <p>8 ноября 1908</p>	<p>17. [В ПУСТЫНЕ]</p> <p>Ты отошла, и я в пустыне К песку горячему приник. Но слова гордого огньне Не может вымолвить язык.</p> <p>О том, что было, не жалея, Твоею я понял высоту. Да. Ты - родная Галилея Мне - невоскрешему Христу.</p> <p>И пусть другой тебя ласкает, Пусть множит дикую молву: Сын Человеческий не знает, Где приклонить ему главу.</p> <p>30 мая 1907</p>	<p>18. [ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА]</p> <p>Она, как прежде, захотела Вдохнуть дыхание свое В мое измученное тело, В мое холодное жилье.</p> <p>Как небо, встала надо мною, А я не мог навстречу ей Пошевелить больной рукою, Сказать, что тосковал о ней..</p> <p>Смотрел я тусклыми глазами, Как надо мной она грустит, И больше не было меж нами Ни слов, ни счастья, ни обид...</p> <p>Земное сердце устало Так много лет, так много дней... Земное счастье запоздало На тройке бешеной своей!</p> <p>Я, наконец, смертельно болен, Дышу иным, иным томнось, Закатом солнечным доволен И вечной ночи не боюсь....</p> <p>Мне вечность заглянула в очи, Покой на сердце низвела, Прохладной влагой синей ночи Костер волненья залила...</p>	<p>19. [И Я ЛЮБИЛ]</p> <p>И я любил. И я изведал Безумный хмель любовных мук, И пораженья, и победы, И имя: <i>враг</i>; и слово: <i>друг</i>.</p> <p>(Их было много... Что я знаю? Воспоминанья, тени она... Я только странно повгоряю Их золотые имена.)</p> <p>Их было много. Но одною Чертой соединил их я, Одной безумной красотой, Чье имя: страсть и жизнь моя.</p> <p>И страсти гайнство свершая, И поднимаясь над землей, Я видел, как идет другая На ложе страсти роковой...</p> <p>И те же ласки, те же речни, Постылый трепет жадных уст, И примелькавшися плечи... Нет! Мир бесстрастен, чист и пуст!</p> <p>И, наполняя грудь весельем, С вершины самых снежных скал Я шло лавину тем ущельям, Где я любил и целовал!</p> <p>30 марта 1908 (Январь 1912)</p>
---	--	---	--	--

<p>20. [ПРОТЕКЛИ ЗА ГОДАМИ ГОДА] Протекли за годами года, И слепому и глухому мне Лишь сегодня приснилось во сне, Что она не любила меня никогда...</p> <p>Только встречным случайным я был, Только встречным я был на пути, Но остыл тот младенческий пыл, И она мне сказала: прости.</p> <p>А душа моя - той же любовью полна, И минуты с другими отравлены мне, Та же дума - и песни одна Мне звучала сегодня во сне...</p> <p>30 сентября 1915</p>	<p>21. [ПЕРЕД ЗАКАТОМ] Крутом далекая равнина, Да толпы обгорелых пней Внизу - родимая долина, И тучи стелятся над ней.</p> <p>Ничто не манит за собою, Как будто даль сама близка. Здесь между небом и землею Живет утрюмая тоска.</p> <p>Она и днем и ночью роет В полях песчаные бутры. Порою жалобно завост И вновь умолкнет - до поры.</p> <p>И всё, что будет, всё, что было, Холодный и бездушный прах, Как эти камни над могилой Любви, затерянной в полях.</p> <p>25 августа 1901. Д. Ивелево</p>	<p>22. [НА КРЕСТЕ] ОСЕННЯЯ ЛЮБОВЬ Когда в листе сврой и ржавой Рябины заалет гроздь, — Когда пахал рукой костлявой Вобьет в ладонь последний гвоздь,- Когда над рябью рек свинцовой, В сврой и серой высоте, Пред ликом родины суровой Я закачаюсь на кресте, — Тогда — просторно и далеко Смотрю сквозь кровь предсмертных слез, И вижу: по реке широкой Ко мне плывет в челне Христос. В глазах — такие же надежды, И то же рубище на нем. И жалко смотрит из одежды Ладонь, пробитая гвоздем. Христос! Родной простор печален! Изнемоган на кресте! И челн твой — будет ли причален К моей распятой высоте?</p>	<p>23. И ОПЯТЬ СНЕГА И опять, опять снега Замели следы. Над пустыней снежных мест Дремлют две звезды.</p> <p>И поют, поют рога. Над парами злой воды Выгоа строит белый крест, Рассыпает снежный крест, Одинокий смерч.</p> <p>И вдали, вдали, вдали Между небом и землей Веселится смерть.</p> <p>И за тучей снеговой Задремали корабли- Опрокинутые в твердь Станы снежных мачт.</p> <p>И в полях гудят смерть - Снеговой трубач...</p> <p>И вздымает выгоа смерч, Строит белый, снежный крест, Заметает твердь...</p> <p>Разрушает снежный крест И бежит от снежных мест... И опять глядится смерть С беззакатных звезд...</p> <p>8 января 1907</p>	<p>24. [ПОСЛЕДНИЙ ПУТЬ] Под шум и звон однообразный, Под городскую суету Я ухожу, душою праздный, В метель, во мрак и в пустоту.</p> <p>Я обрываю нить сознанья И забываю, что и как... Крутом — снега, трамвай, зданья, А впереди — огни и мрак.</p> <p>Что, если я, заворожённый, Сознанья оборвавший нить, Вернусь домой уничтожённый, — Ты можешь ли меня простить?</p> <p>Ты, знающая дальней цели Путеводительный маяк, Простишь ли мне мои метели, Мой бред, поэзно и мрак?</p> <p>Иль можешь лучше: не прощая, Будить мои колокола, Чтобы распутица ночная От родины не увела?</p> <p>2 февраля 1909</p>
--	--	--	--	--