

Опарина Юлия Михайловна

**ИНТОНАЦИОННАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХА А. БЛОКА И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ "В УГЛУ ДИВАНА")**

Статья посвящена проблеме музыкальности поэзии, рассматриваемой в ракурсе поэтической интонации как "звукосмысла" стиха. Именно интонация представляется автору областью пересечения формального и "содержательного" аспектов поэтического текста, поскольку является в равной мере и структурным, и эмоционально-смысловым его компонентом. В работе предлагается оригинальная методика анализа поэтической интонации. Интонационное становление композиции стиха рассматривается как явление, родственное аналогичному музыкальному процессу, поэтому особую остроту приобретает проблема сохранения поэтической интонации в музыкальной интерпретации стихотворения. Возможности и способы воплощения поэтической интонации в музыке показаны на примере трёх композиторских прочтений стихотворения А. Блока "В углу дивана".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/31.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 8 (22): в 2-х ч. Ч. II. С. 134-146. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78.072

Искусствоведение

Статья посвящена проблеме музыкальности поэзии, рассматриваемой в ракурсе поэтической интонации как «звукосмысла» стиха. Именно интонация представляется автору областью пересечения формального и «содержательного» аспектов поэтического текста, поскольку является в равной мере и структурным, и эмоционально-смысловым его компонентом. В работе предлагается оригинальная методика анализа поэтической интонации. Интонационное становление композиции стиха рассматривается как явление, родственное аналогичному музыкальному процессу, поэтому особую остроту приобретает проблема сохранения поэтической интонации в музыкальной интерпретации стихотворения. Возможности и способы воплощения поэтической интонации в музыке показаны на примере трёх композиторских прочтений стихотворения А. Блока «В углу дивана».

Ключевые слова и фразы: музыкальность поэзии; поэтическая интонация; звук и ритм в стихотворении; ритмическая структура стиха; интонационная композиция; А. Блок.

Юлия Михайловна Опарина*Кафедра теории музыки**Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва.**julie-oparina@rambler.ru***ИНТОНАЦИОННАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХА А. БЛОКА И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «В УГЛУ ДИВАНА»)©**

Музыкальность поэтического произведения – понятие, уже ставшее расхожим как в музыковедении, так и в филологии, но при этом остающееся, по сути, лишь метафорой, поскольку практически никогда не разъясняется. Между тем нередко каждый автор вкладывает в понятие «музыкальности» нечто своё. Филологи и музыковеды, конечно, в этом отношении «идут навстречу» друг другу, но чаще всего «за порогом» своей специальности их суждения либо граничат с наивностью, либо всё же остаются в слишком метафорическом ключе.

Почему поэты так часто и настойчиво повторяют, что родина их поэзии – музыка? Каким образом звучание поэтического текста передаёт его невербальный, эмоциональный смысл? Что особенного есть в стихах, которые мы называем музыкальными? И почему, если стихотворение уже почти «поёт» и, казалось бы, так и просится на музыку, то, будучи пропетым, вдруг теряет своё завораживающее воздействие и превращается в плоские «слова»? Что есть в поэзии, что разрушает не очень чуткая к ней музыка? И что может сделать музыка, чтобы сохранить и приумножить присущую поэзии внутреннюю гармонию? Несмотря на обширную литературу, указанная проблематика не получила системного научного изучения, а с практической точки зрения (композиторского творчества, музыковедческого анализа) остаётся весьма актуальной.

По мнению автора, главным в музыкально-поэтическом целом оказывается близость эмоционального, невербального содержания музыки и текста, которая, в свою очередь, запечатлена на языке каждого из искусств в характере интонации и в интонационном единстве произведения. Этот аспект сближения музыки и лирической поэзии становится наиболее существенным.

Данная работа преследует две основных цели. Во-первых, раскрыть непосредственную связь смысла и звуковой ткани стиха через явление поэтической интонации и, таким образом, в какой-то мере прояснить понятие музыкальности применительно к поэзии. Во-вторых, проследить, каким образом данное «музыкально»-интонационное содержание стиха может быть воплощено в вокальном произведении на этот текст.

В методологическом плане в работе предлагается вариант «смычки» между филологическим и музыковедческим методами анализа стиха, восполнение существующего здесь пробела. Возможно, музыкальный анализ поэзии будет интересен и филологам, стиховедам, которые, подойдя вплотную к интонационной природе поэтического смысла и явному в этом отношении его родству с музыкой (как, например, Е. Невзглядова [12]), не предлагают адекватного метода анализа поэтической интонации. С практической точки зрения, предложенная методика анализа может быть использована в спецкурсе анализа музыкальных произведений для более углублённого изучения связей слова и музыки.

* * *

Материал поэзии, в отличие от других искусств, не принадлежит к ее имманентным качествам, как звук в музыке или краска и линия в живописи. Материалом её является слово, которое служит человеческой коммуникации вообще. И в этом смысле поэзия – форма речи, основанная на законах языка. В то же время назначение поэзии – выразить иное, большее, чем доступно 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 отношении способа передачи смысла и особенностей самого смысла поэзия находится между речью и музыкой. Нередко поэты, говоря о некоем первичном, дозвуковом и дословесном состоянии поэтической мысли,

выражают его словом «музыка» («смысловая музыка», «музыка души»). У. Хэзлитт: «Поэзия — есть музыка речи, выражающая музыку души» [Цит. по: 5, с. 69]. С. Кольридж: «Тот, у кого нет музыки в душе, никогда не будет подлинным поэтом» [Там же, с. 66]. В. Розанов: «Секрет писательства — вечная музыка в душе» [Там же].

Если поэзия рождается из дословесной «музыки мысли», из «ритмического гула» (выражение В. Маяковского), то в конечном материализованном состоянии — в стихотворении — очень важно словесное как звуко-смысловое, ритмико-интонационное выражение, представляющее отзвук изначальной «пра-музыки». Помещённые в ритмическую среду (точнее, изначально ею порождённые) слова становятся как бы нотной записью «музыки смысла». Этот «скрытый смысл» поэтического произведения так и остается в нём невербализуемым, но ощущается как глубинное единство элементов, «слитость внеположных частей»: по А. Ф. Лосеву, это есть основное свойство музыки [10, с. 443]. Таким образом, вся слышимая музыкальность, ощущаемая как свойство организации поэтического текста, оказывается проекцией изначальной смысловой музыки и нужна для её выражения, неотделима от неё.

Особенно важна звуко-ритмо-смысловая, интонационная составляющая стиха для поэтической лирики, где смысл и чувство, подобно музыке, выражаются непосредственно в самом звучании поэтического текста. Один из основных принципов лирической поэзии — принцип единства, поскольку в лирике «суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта...» [6, с. 294]. А. Блок в статье «О лирике» провозглашает: «*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» [2, т. 5, с. 133-134]. А значит, такое конечное эмоционально-смысловое единство и есть «главный режиссёр» всех видимых разнородных явлений, осуществляется на всех формальных уровнях, а воспринимается нами через авторскую поэтическую интонацию. Звучание лирического стиха всегда в полной мере является «звуко-смыслом», то есть передаёт смысл *музыкально* — посредством фоники, ритма, многоуровневых повторов, особого синтаксиса, в целом образующих понятие *поэтической интонации*.

У каждого подлинного поэта есть своя, особая интонация, то есть иначе музыка его стиха. Блоковская же поэтическая интонация отличается не только аполлоническим совершенством звуко-ритмических форм, но и очень близкими музыке формообразующими принципами — наличием «звуко-ритмического тематизма» и его развития, определяющего интонационное становление композиции. Поэзия Блока представляет собой удивительно совершенный союз звука и смысла: при ослаблении в тексте логических связей, свойственном поэзии символистов, чисто звуковая сторона (фонетически-ритмическая «игра» слов) у Блока никогда не выходит на первый план, не становится самоцелью, но при этом в огромной степени и создает поэтический смысл. По словам самого поэта, изначально идея будущего стихотворения являлась ему в некоем звуко-ритмическом облике и затем «отливалась» в слова: «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» [15, с. 231] (*выделено мной - Ю. О.*). Потому он так мучился с «переводом» слышимой им «музыки» в словесную ткань, сокрушался: «некоторые стихи я так и недоперевёл» [21, с. 134].

При чтении поэтическая интонация как звуко-смысл постигается через особую форму произнесения — так называемую *стиховую монотонию*, создающую интонацию перечисления, а значит, определенную ритмическую повторность. В результате затушевываются логические качества интонации, и проявляется эмоциональная, звуко-ритмическая, то есть музыкальная ее сторона, становятся ощутимыми многообразные ассоциативно-смысловые связи. Способность воспринимать стихи *интонационно* Е. Невзглядова считает «специфическим поэтическим слухом», сравнимым со слухом музыкальным: это способность эмоционально воспринимать «преобразование речи, осуществляемое музыкальным ритмом и выражаемое ритмической монотонией» [12, с. 94], то есть одновременно слышать «и естественную фразовую интонацию речи — ее возможные варианты в разных возможных ситуациях, как бы инвариант, — и ту неадресованность, которая приобретается с помощью метрической монотонии» [Там же].

Видимо, поэтому, читая свои стихи подчеркнуто сдержанно, даже аскетично, Блок стремился к максимальному выявлению ритма (в противоположность модной тогда актерской декламаторской манере с ее внешней «смысловой выразительностью»). Н. Павлович вспоминает: «Чтение его было строго ритмично... Читая, Блок шёл от смысла стихов, но самая музыка стихов, их ритм и смысл были слиты нераздельно и органично, поэтому его чтение так потрясало слушателей» [13, с. 453].

Проблема сохранения этой важнейшей — музыкально-интонационной — сути стихотворения при «положении» его на музыку очень сложна. Можно сказать, это область «перевода непереводимого», но именно она, по мысли Ю. Лотмана, «оказывается носителем информации высокой ценности» [11, с. 16]. Ведь ни метроритм стихотворения, ни его синтаксис, ни символика и пр., в отдельности воплощенные в музыке, еще не образуют нового качества — их синтеза в интонации музыкальной. Перед композитором стоит задача: постижение и передача имманентными музыкальными средствами «содержания» поэтической интонации — и как «музыки» ритмоинтонаций, и как единства эмоционального тона, и как звуко-смысловой композиции.

* * *

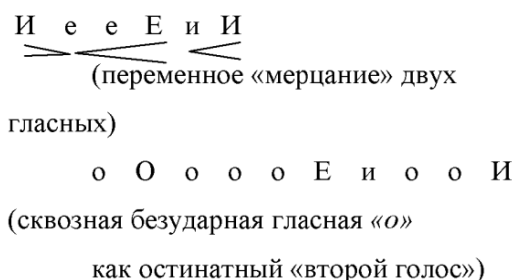
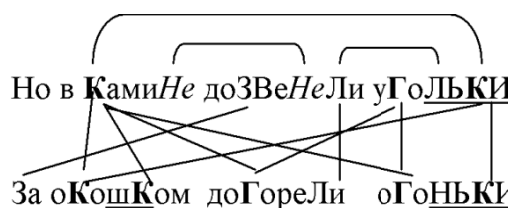
Характерный образец одного из типов блоковской интонационной композиции (назовем этот тип *векторным*) представляет собой стихотворение «В углу дивана». На его примере рассмотрим, как музыка поэтического слова формирует интонацию и строит форму и как в свою очередь музыкальная интонация и композиция вырастают из поэтических.

Филолог О. Федотов отмечает, что стихотворению присущ «поистине универсальный параллелизм — на образном, синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях» [16, с. 51]. Действительно, различные

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, которые словно вырастают из самой манеры речи поэта (С. Берштейн отмечает, что Блоку были свойственны учащенные и удлиненные паузы между фразами и даже внутри фраз, как будто от волнения не хватало дыхания [1]).

Начальные 4 строфы во всех отношениях соответствуют напевно-песенному типу стиха (по типологии В. Холшевникова [17, с. 159-195]). Двустопиши 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 [20], 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»):



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 выюжном море – и над южным морем*) и усиливающая таким образом именно музыкальные качества интонации.

Во второй паре строф характер интонации несколько активизируется (в нечетных строках уже по три значимых слова и по три акцента), отражая смысловое *crescendo*: здесь уже речь идет о том, что не можем видеть мы, но «знает» (или видит мысленным взором) Поэт. Его взгляд охватывает сразу и выюжное, и южное моря, видит и тонущие корабли, и летящих журавлей.

3. 4/3 2/1 2/1

3/3

4. 4/3 2/1 2/1

3/3

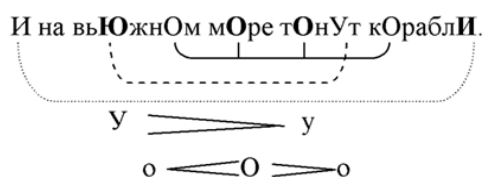
И на выюжном море тонут

Корабли.

И над южным морем стонут

Журавли.

Фонические качества лексики тоже несколько меняются, придавая интонации большую протяжность (ассонансы У-О, сквозные звуко сочетания *выю – ю – жн – жу* – словно дают почувствовать завывания ветра и нарастание тревоги):



Вершиной этого нарастания становится следующая (третья) пара строф: это и есть, согласно теории А. Чеха [19], символистская кульминация – перелом, «горный перевал», с которого открывается вид на местность, дотоле скрытую от взора. Не угольки догорели в камине – мировая тьма поглотила солнце: «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 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 двустийший 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 аллитерациях: *солнца – сердце*.

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!

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 полушёпота 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 3/2 2/1 2/1

3/3

Я какие хочешь сказки
Расскажу,

8. 4/3 2/1 2/1

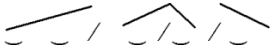
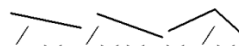
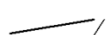
3/3

И какие хочешь маски
Приведу.

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**Ль**Ки, **За** о**КоШ**Ком... выю**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 (*о^гоньки, ко^раб^ли*) 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 или союзом: *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:

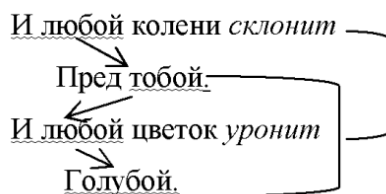
9.		 И пройдут любые тени  При огне,
10.		 Странных очерки видений  На стене.
11.		 И любой колени склонит  Пред тобой...
12.		 И любой цветок уронит  Голубой...

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». В звуках словно мерцает непронесённое слово-анаграмма «любовь», эхом отзываются ниспадающие звуко сочетания *лен - клон - рон*:

и ЛЮБОЙ КОЛени СКЛЮнит пред тоБОй

и ЛЮБОЙ цветОК урОнит ГОЛУБОй

Абсолютное преобладание гласных О и У(Ю), придающее интонации протяжность, создаёт звуковую арку 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, неявно, но как по волшебству преображаются 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 вьюжноМ 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 фоническая «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».

* * *

Выразительные качества поэтического текста стихотворения «В углу дивана» столь ярки и музыкальны, что реализуются во всех трех музыкальных прочтениях (Э. Денисова, Д. Смирнова, Н. Пейко¹) 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 *остинатно повторяющимся музыкальным тематизмом*. В то же время присущее стихотворению богатство перекраски, переинтонирования одинаковых и вариантно-сходных элементов отражается во всех музыкальных версиях в *гармоническом варьировании*, точных и неточных *секвентных повторах*.

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.

Так, в обоих романсах фортепианное вступление представляет собой сочетание оstinатной мелодической формулы с мерно-ритмичной перегармонизацией на основе хроматического нисходящего движения. 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 в обеих пьесах даёт гармоническую перекраску повторяющихся элементов, создавая нарастающей плотностью и диссонантностью гармонии 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):

Э. Денисов

Moderato

остинато 2

остинато 1

pp *leggiero*

Но в ками-не до-же-не ды-у-голь-ки. За о-кош-ком до-го-ре-пи о-гонь-ки.

Н. Пейко

фразовое оstinато (1)

мотивное оstinато (2)

mp

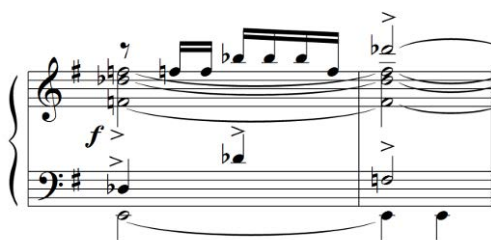
¹ Романс Э. Денисова «Огоньки» (№ 10 из вок. цикла «На снежном костре», 1981 г.); романс Н. Пейко – отдельное сочинение (1945 г.); хор Д. Смирнова «В углу дивана» – часть концерта для хора *a cappella* и чтеца «Пришедший мир» (1983 г.).

Филологи отмечают, что интонация перечисления, свойственная стиховой монотонии вообще и особенно последованию строк, соотносящихся как синтаксический параллелизм, опирается на так называемую «незавершенную интонационную конструкцию» [4, с. 111], 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):



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 кварттовую интонацию с репетициями, что и оstinато повторяющийся мотив в фортепианной партии романса Пейко (сравнить с началом романса Денисова):



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 строк, 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:



Возможно, интонационные параллели вызваны принципиальной общностью подходов композиторов к «распределению ролей» вокальной и фортепианной партий: голос в обоих романсах детально следует за текстом, последовательно воспроизводя изменения его интонационных контуров (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 романсов также близок: начальная группа строк (1-4) трактуется как экспозиционная, в ней главенствующими приемами являются *остинатность* и *гармоническое варьирование*. Но если высотно неподвижное оstinато Денисова при его гармоническом варьировании создает ощущение эмоционального нарастания, то нисходящая секвенция в мелодии у Пейко, приходящая в конце концов к полной

совершенной каденции на 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 романа 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-ариозной, разноплановой в ритмическом и мотивном отношениях, тогда как оstinatное 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. 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 также сочетаются с продолжающим развитием.

Денисов. Средина романа.

Верь мне, в э-том ми-ре солн-ца больше нет.

Денисов. Реприза романа.

И прой-дут лю-бь, е-те-ни при о-гне,

Пейко в срединном разделе формы также сочетает вокальную партию декламационно-ариозного характера с оstinatным мотивом у фортепиано, однако длительности в вокальной партии укрупняются в два раза, тогда как инструментальный повторяющийся мотив-фанфара, наоборот, вводит в текст 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 оstinатный бас (как вначале, повторяясь, каждый такт), но вокальная фраза (двустопная) проводится в ритмическом увеличении, поэтому слишком много акцентов приходится на строку, и она произносится как бы «по слогам» (акцентируются и пиррихии). Видимо, композитор здесь стремится обратить большее внимание слушателя на происходящее в партии фортепиано – там мелькают «трубные сигналы» из середины, хроматически сползающая гармония достигает далекого однотерцового сочетания с тоническим органнм 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 начинает 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 – 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 основными музыкальными приемами являются 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:

Все строфы-двустопия подчинены единой и неизменной музыкальной *ритмоформуле* – *встречному ритму* (такт у композитора равен строке, отсюда строфа = двутакт, 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 том значении, которое придает этому термину его автор В. Васина-Гроссман, а именно: ритмическая вариация строфы, которая ощущается композитором как наиболее значимая). Только в этой строфе (6-й 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 четных строк начальный музыкальный акцент становится «излишним»: *уголькí, огонькí, ко_раблí...*, однако такое музыкально-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 «Вёръ 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 ка_мине, за око_шком, и на вы_южном...* и т.д.).

Найденная композитором ритмоформула обнаруживает способность универсально «подстраиваться» под ритмоинтонационные изменения текста прежде всего благодаря помещённому в трёхдольную основу двудольному отрезку (в 1-м такте). В результате ритмико-интонационное членение мелодии внутренне меняется в зависимости от текста, оставаясь внешне неизменным:

$\frac{11}{8}$	
дозвенели догорели	Верь лишь мне, ночное сердце И пройдут любые тени И любой колени склонит И любой цветок уронит
вьюжном море южным морем в этом мире	Я какие хочешь
	очерки видений (наиболее далекая вариация)

Таким образом, на первый взгляд неизменный оstinатный ритм оказывается живым и естественным по отношению к любой строке текста, а значит, выполняет функцию обобщения, в то же время гибко отражая детали.

Очевидно, что Д. Смирнов стремится подчеркнуть интонационное единство стихотворения, которое он воспринимает именно как «музыкальное», ритмически-остинатное явление, развитие же осуществляется в рамках своеобразной «светотени»: при абсолютной оstinатности ритма и минимальной вариантности повторяющейся мелодической формулы основными движущими силами формы становятся *гармония* (перегармонизация, тональное движение), *фактура* и *динамика*.

Хотя музыка всех строф очень сходна, 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 «запев-припев» (или четного рондо), где музыка нечетных строф всегда варьируется, в том числе гармонически и тонально, а четных строф («припевов») - 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, на наш взгляд, 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	pp	mp	p	sp	pp	ppp
I раздел			II раздел		III раздел	

двойник” стихотворения... становится **фактом бытия музыки**... В противном случае стихотворение просто не замечает своих двойников, и те исчезают практически бесследно» [9, с. 10] (*выделено мной – Ю. О.*).

Почему же самое музыкальное стихотворение, будучи положенным на музыку, может угаснуть, «раствориться», даже если весь поэтический текст в вокальном произведении формально сохранен? Думается, во многом потому, что музыка – *интонационное* искусство, и, если она не опирается на поэтическое интонационное начало, оказывается, что без него стихотворение не только превращается в «текст» или «слова», но и вообще может потерять смысл. Значит, если музыка и разрушает «музыку» стиха, то лишь с тем, чтобы воссоздать её вновь, но уже 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. Как говорит композитор В. Сильвестров: «Музыка должна быть настолько прозрачной, чтобы было видно дно и сквозь это пространство просвечивало стихотворение» [Цит. по: 14].

Список литературы

1. Бернштейн С. И. Голос Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. II. С. 454-525.
2. Блок А. А. Собр. соч.: в 8-ми т. М. - Л., 1962. Т. 2. 467 с.; Т. 5. 800 с.
3. Блок и музыка: сб. статей / сост. М. Элик. Л. - М., 1972. 280 с.
4. Брызгунова Е. А. Интонация // Русская грамматика. М.: Наука, 1980. Т. I. С. 96-122.
5. Вейдле В. В. Музыка речи // Эмбриология поэзии: статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 66-116.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: соч. М., 1958. Т. XIV. Кн. III. 440 с.
7. Жура М. В. Интегративная роль музыки в культуре Серебряного века [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.net/articles/issn_1993-5552_2009_7-2_18.pdf (дата обращения: 26.06.2012).
8. Златоустова Л. В. Ритмическая организация стихотворений А. Блока (ранняя лирика) // Вестник Московского университета. Серия 9. 1980. № 6. С. 34-41.
9. Кац Б. А. Стань музыкою, слово! Л., 1983. 151 с.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 405-602.
11. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. 704 с.
12. Невзглядова Е. В. Метр и смысл («Семантика метра» в связи с книгой М. Л. Гаспарова «Метр и смысл») // Невзглядова Е. В. О стихе. СПб., 2005. С. 88-98.
13. Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 446-506.
14. Полевая В. Доверься тишине... Восемь «мгновений» с Валентином Сильвестровым // Зеркало недели. 2007. 27 октября.
15. Рождественский Вс. А. Страницы жизни. Л., 1962. 382 с.
16. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. М., 2002. Кн. 2. Строфика. 484 с.
17. Холщевников В. Е. Интонационно-ритмический строй стихотворной речи // Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб., 2002. С. 159-195.
18. Чепинога А. В. Воображение певца как главное условие формирования действенной интонации [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.net/articles/issn_1993-5552_2010_5_12.pdf (дата обращения: 26.06.2012).
19. Чех А. Ритмы символа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm> (дата обращения: 10.12.2010).
20. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 327-511.
21. Эткинд Е. Разговор о стихах. М., 1970. 239 с.

INTONATIONAL COMPOSITION OF A. BLOK'S VERSE AND ITS MUSICAL INTERPRETATION (BY THE EXAMPLE OF THE POEM "IN A CORNER OF THE SOFA")

Yuliya Mikhailovna Oparina

Department of Music Theory

State Musical-Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov in Moscow

julie-oparina@rambler.ru

The author discusses the problem of poetry musicality considered from the perspective of poetic intonation as the “sound-meaning” of a verse, substantiates that intonation is the field of formal and “substantive” aspects intersection in poetic text, as it is equally its structural and emotional-semantic component, presents the original technique of poetic intonation analysis, considers the intonation formation of verse composition as the phenomenon related to musical process, and therefore the problem of poetic intonation preservation in the musical interpretation of poem becomes particularly acute, and shows the opportunities and ways of poetic intonation embodiment in music by the example of three composers’ interpretations of A. Blok’s poem “In a Corner of the Sofa”.

Key words and phrases: musicality of poetry; poetic intonation; sound and rhythm in poem; rhythmic structure of verse; intonational composition; A. Blok.