

На правах рукописи

Ю. Опариной

ОПАРИНА Юлия Михайловна

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

Специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

МОСКВА 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Чигарёва Евгения Ивановна

Официальные оппоненты: *Гервер Лариса Львовна*, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Российская Академия Музыки имени Гнесиных», профессор кафедры аналитического музыкознания

Франтова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С.В. Рахманинова», профессор кафедры теории музыки и композиции

Ведущая организация: ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится 27 ноября 2014 г. в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsrv.ru

Автореферат разослан « ___ » _____ 2014 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

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. Сложилась определенная ракурсы изучения музыкальности в слове и наоборот, словесного в музыке.

В то же время, несмотря на накопленные 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.).

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. Музыкальность в XX веке осмысливается как свойство мышления вообще, отраженное, соответственно, в различных видах искусства в той или иной художественной форме (А. Лосев, В. Кандинский, М. Чюрленис).

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 интермедальность изучает «полиглотизм» произведения искусства, то есть включение в него элементов других видов искусств, и стремится к созданию единого художественного «метаязыка» культуры.

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 в развитии науки и искусства становится энергоцентризм, то есть представление о мире как о едином информационном пространстве, пронизанном силовыми полями и энергетическими потоками.

Многочисленные высказывания художников о подобии творчества «подключению» к некоему звуко-ритмическому 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.).

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 имплицитных качеств, не поддающихся логическому постижению и апеллирующих к интуиции, подсознанию, эмоции, актуализировало проблему *адекватности восприятия* и интерпретации читателем авторского замысла; филологов заинтересовали вопросы: «насколько способен человек слышать стихи – не просто читать написанное, но и угадывать то, что Блок называл “несказанным”»¹ и каковы механизмы передачи этого «несказанного» в

¹ Альми, И.Л. Черты музыкальности в структуре пьесы «Вишневый сад» // И.Л. Альми О поэзии и прозе. СПб.: Скифия / Семантика-С, 2002. С.484.

тексте и восприятия его читателем. Но для поисков ответов оказались непригодными традиционные филологические методы анализа, рассматривающие отдельные элементы художественной структуры как статичной системы.

Исследования психологии, психолингвистики и синергетики экспериментально доказали, что именно эмоции являются основным смыслообразующим центром художественного произведения (Л. Выготский, В. Пищальникова). Согласно выводам синергетики, целостный художественный смысл процессуален и недискретен, он не может быть равен сумме составляющих текст лексико-семантических концептов.

Адекватность постижения смысла читателем, утверждают психолингвисты, определяется объективным наличием в тексте *эмоционально-смысловой доминанты* («креативного аттрактора»). Причем постижение доминантного смысла происходит в большей 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. ... 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*»².

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 осмыслены искусствоведением как **музыкальность**. 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

² Чернова, М.М. Ритмомелодическая структура как компонент процесса самоорганизации текста. Дисс...канд. филол. наук: 10.02.19 / Чернова М.М. Горно-Алтайск: Алт. гос. ун-т, 2002. С.39 (курсив мой – Ю.О.).

противостояние «форма» – «содержание», так как эмоциональное «содержание» 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 *музыкальность*, которая составляет ее сущность и основу; именно от отношения собственно музыки к музыкальности поэтического слова («двух музык») во многом зависит художественный результат.

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, отметив, что «музыка... может проявляться совершенно по-разному»: существуют музыкальные стихи, очень привлекательные для композиторов и, наоборот, словно не допускающие

их участия. Такая поэзия, по словам ученого, «изнутри себя музыка. Она другого типа музыкальность»³.

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» музыкальности.

Стихи Блока чрезвычайно притягательны для композиторов. 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, А. Локшин, 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.

Жанровый диапазон музыкальной блокианы очень широк: романсы (жанр наиболее распространенный), хоровые и вокально-симфонические сочинения, музыкально-сценические произведения и инструментальная музыка, бардовские и эстрадные песни. Разные темы, разные грани мировоззрения поэта, разное слышание, восприятие и степень проникновения в глубину (поистине бесконечную!) блоковского слова – все это определяет большое разнообразие музыкальной стилистики.

³ 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.21.

Однако, при таком количестве сочинений на стихи Блока, среди них на удивление много посредственной музыки. На проверку оказывается, что Блок – один из наиболее сложных для музыкального воплощения поэтов. В дневниках Г. Свиридова – композитора, в музыкальных «устах» которого стихи Блока зазвучали особенно глубоко и убедительно, – 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*»⁴. В своей работе над Блоком композитор сформулировал задачу: «Найти ключ к омузыкаливанию поэта»⁵.

Действительно, привлекающая музыкантов внешняя певучесть, «напевность» блоковских стихов оказывается лишь поверхностным слоем иной, глубинной, внутренней музыкальности, постижение которой требует трудного вслушивания «духовным слухом» (говоря словами А. Михайлова, блоковская поэзия «изнутри себя музыка»). Не случайно 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». Причиной этого является тончайшая музыкальность, которая «делает почти невозможным адекватное воспроизведение этой структуры голосом»⁶. Понятно, что музыкальная интерпретация также является произнесением стихотворения и, значит, сопряжена с теми же трудностями.

Осознавая всю сложность отношений блоковского слова с музыкой, Свиридов «завещал» всё же осуществить исследование этой темы, которую он находил увлекательной, огромной и требующей большого специального исследования.

Проблема «Блок и музыка» в ее разнообразных ракурсах так или иначе обозначена в большинстве работ о творчестве поэта. Естественно, что музыкальные свойства поэтической речи Блока привлекают в первую очередь музыковедов, они затрагиваются, в частности, в работах Б. Асафьева, Т. Болеславской, в статьях сборников «Блок и музыка», в музыковедческих исследованиях вокальных, хоровых произведений на

⁴ Свиридов, Г.В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С.139 (выделено мной – Ю.О.).

⁵ Там же. С.86.

⁶ Ковтунова, И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С.13-14.

стихи Блока. Филологи большей частью занимаются изучением «музыки» как эстетической концепции творчества Блока (Д. Магомедова), музыкальными образами его поэзии (А. Шульдишова) или поиском аналогий музыкальным формам в развитии поэтических мотивов (Е. Эткинд); в последние десятилетия возникли новые аспекты исследования Блока: музыкальности как смыслового становления через систему концептов (тематических групп, Г. Резчикова), а также звукового символизма его стихов (Н. Любимова, Н. Пинежанинова).

Очевидно, что музыкальность по отношению к поэзии Блока – многослойная категория, целый спектр взаимосвязанных явлений, ни разу еще не исследовавшийся комплексно. Причины этого видятся именно в особой широте проблемы, простирающейся на несколько научных отраслей – философии, эстетики, культурологии, литературоведения, стиховедения, музыковедения.

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 звуко-смысловой музыкальности в собственно музыке, сопоставляя разные музыкальные прочтения Блока, автор исследования стремится выявить возможности и границы «перевода», то есть какой-то мере осуществить поиск того «ключа к омузыкаливанию поэта», о котором говорил Свиридов.

Целью исследования является по возможности всестороннее раскрытие явления музыкальности поэзии (теоретически, а также 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 возможные эквиваленты «перевода» поэтической интонации в интонацию музыкальную, необходимые условия для «трансформации» поэтического смысла в музыкальный;
- проанализировать музыкальные сочинения на стихи Блока с позиции: 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 «обратный перевод» музыкальности слова в музыку).

Теоретические и методологические основы исследования

Методологической базой изучения музыкальности поэтического текста в данной работе послужили труды как философско-эстетического и культурологического плана, работы по поэтике (в частности, по поэтике символизма – А. Ханзен-Леве, А. Пайман, З. Минц), семиотике, психологии искусства, эссе и интервью 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 (З. Минц, Д. Магомедовой, Д. Максимова и др.). Особую значимость для данного исследования имеют работы о музыке и музыкальности художественного произведения А. Лосева, В. Вейдле, А. Михайлова.

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, Н. Кожевниковой, Л. Златоустовой, Е. Невзглядовой и др.

Плодотворен для настоящего исследования подход активно развивающейся в последние десятилетия фоностилистики. 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 связи.

Множество ценных наблюдений с точки зрения звуко смысла стиха нашел для себя автор и в трудах «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 отражение смысла сказанного и драматургии стихотворения, а также утверждают наличие типичных для поэта размеров, имеющих определённый выразительный ореол, что фактически подводит к проблеме индивидуальной *авторской интонации*.

Более отвечающими ритмоинтонационной природе блоковского поэтического слова представляются методологические разработки Л. Златоустовой, Н. Черемисиной. Выдвинутое Л. Златоустовой понятие ритмоструктур является одним из ключевых в методике анализа поэтической интонации, предложенной в данной работе.

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

Предлагаемый в настоящей работе аналитический метод впервые осуществляет *комплексный анализ поэтической интонации как художественного аналога интонации музыкальной*. Интонация рассматривается как звуко смысловое становление, как диалектическое единство неизменного (эмоциональный *тон*) и изменяющегося (эмоциональный *процесс*).

В качестве малой меры стиха избирается так называемое «фонетическое слово» или (реже) словосочетание, имеющее один акцент и определенный мелодический контур (в 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 смысловой 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»).

В комплексном анализе вокальных произведений автор в той или иной мере опирался также на исследования музыкальности поэзии и прозы музыковедов Б. Каца, Т. Хопровой, Т. Болеславской, Л. Гервер, Е. Чigareвой, а также монографические работы о творчестве композиторов, обращавшихся к поэзии Блока. Необходимой базой исследования послужили музыковедческие труды Б. Асафьева, В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, И. Лаврентьевой, В. Бобровского, В. Холоповой, Ю. Холопова, Т. Кюрегян, И. Степановой, Е. Царевой.

Научная новизна работы заключается: 1) в *постановке проблемы* – возможности воплощения музыкальности стихотворения в музыкально-поэтическом произведении; 2) в избранном *ракурсе* исследования, сочетающем комплексный подход к изучению явления музыкальности поэзии с выделением ключевого понятия поэтической интонации, трактуемой как функциональный аналог интонации музыкальной; 3) в предложенном *методе* анализа поэтической интонации, сочетающим стиховедческий и музыковедческий подходы; 4) в проецировании найденных «музыкальных» особенностей поэтического произведения на явления музыкальной архитектоники и семантики.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Музыкальность по отношению к поэтическому произведению – не внешне-звуковое, но внутреннее свойство, некий присущий ему «от рождения» «засловесный» смысл; в отношении способа передачи смысла и особенностей самого смысла поэзия находится между речью и музыкой.
- Этот «засловесный» (по А. Михайлову, «транс-словесный») смысл поэтического произведения невербализуем, но ощущается как глубинное единство элементов, «слитость внеположных частей» (что, по А.Ф. Лосеву, есть основное свойство музыки) благодаря особой, смыслообразующей роли ритма, звука, синтаксиса. Таким образом, вся слышимая «музыкальность» оказывается проекцией изначальной «смысловой музыки» и нужна для её выражения, неотделима от неё.

- Поэзия, как и музыка, – «искусство интонируемого смысла» (Б. Асафьев, Е. Невзглядова): «музыкальный смысл» передается в стихотворении посредством *поэтической интонации*, которую можно назвать функциональным аналогом интонации музыкальной. Это комплекс звуко-смысловых средств, зафиксированных в самом 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.
- «Музыка» блоковского слова есть интонационное *выражение* и *становление* художественного смысла стихотворения, подобное интонационной передаче смысла в музыке. Основу его стиха составляют *ритмоинтонации* – слова и словоформы, своего рода звуко-ритмосмысловые единицы, сходные с музыкальными мотивами. Поэтическая форма как процесс основана у Блока на развитии единого ритмоинтонационного комплекса, роль которого сравнима с музыкальной темой: заданный в первой строке звуко-ритм планомерно развивается и таким образом происходит становление композиции, весьма близкое музыкальному. В работе предлагается 6 типов *интонационных композиций* стихотворений Блока.
- Музыка обладает широкими возможностями воплощения и расширения образных, пространственных, символических качеств поэтического текста Блока благодаря их особой музыкальности.
- Главным в музыкально-поэтическом целом оказывается близость *эмоционального тона*, невербального содержания музыки и текста, которое, в свою очередь, запечатлено на языке каждого из искусств в характере интонации и в интонационном единстве произведения.
- «Вслушивающаяся» в музыкальность блоковской поэтической *интонации* музыка стремится как бы воссоздать и обобщить своими средствами *эмоционально-смысловое становление* текста. Отсюда в музыке возникают многие *приемы*, аналогичные поэтическим: ритмическая, мотивная повторность (вариантность) и секвенцирование (как аналог синтаксических параллелизмов), перегармонизация (как музыкальное средство переинтонирования сказанного), единое мелодико-интонационное и ладогармоническое пространство. Причем контрастные явления любого плана всегда так или иначе обнаруживают единство.

Теоретическая и практическая значимость работы видится в прояснении понятия *музыкальности* применительно к поэзии (снятия с термина туманно-метафорического оттенка) и создании метода анализа музыкальности стихотворения, синтезирующего филологический и музыковедческий подходы, восполнении существующего в этой сфере методологического пробела. Работа может быть полезна музыковедам для расширения подхода к музыкально-поэтическому произведению, а также композиторам, обратившимся к вокально-поэтическим жанрам. Аналитический метод и практический материал, представленные в исследовании, могут быть использованы в спецкурсе анализа музыкальных произведений для более углублённого изучения связей слова и музыки. Возможно, музыкальный анализ поэзии будет интересен и филологам, которые, подойдя вплотную к интонационной природе поэтического смысла и явному в этом отношении его родству с музыкой, не предлагают адекватного метода анализа поэтической интонации.

Апробация диссертации. Работа выполнена на кафедре «Музыковедение и композиция» в аспирантуре ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, обсуждалась на заседаниях кафедры ГМПИ и кафедры теории музыки МГК им. Чайковского и была рекомендована к защите. Основные положения работы излагались в форме выступлений на межвузовских и всероссийских конференциях, а также в публикациях в рецензируемых отечественных журналах.

Специфический ракурс исследования, представляющего попытку раскрыть инобытие музыкальности поэзии в собственно музыке, определил общую **структуру** работы. Она состоит из Введения, четырех глав и Заключения. Исследование завершают: Список литературы, включающий 357 наименований, а также Приложения (Стихотворные тексты Блока, получившие музыкальные интерпретации нескольких авторов. Словарь специальных филологических терминов, примененных в работе. Поэтические тексты вокального цикла Э. Денисова «На снежном костре»).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, раскрывается степень ее изученности со стороны музыковедения, филологии и других смежных наук; осуществляется постановка проблемы и выдвигается гипотеза исследования, определяются его цели и задачи, обозначается

научная новизна, очерчивается проблематика публикаций по избранной теме.

Глава I – «Понятие музыкальности поэзии» – имеет своей целью прояснение понятия «музыкальность» по отношению к словесному искусству, для чего привлекается обширный цитатный материал, представляющий спектр мнений о музыкальности слова как поэтов, писателей и музыкантов, так и ученых – филологов, философов, психологов.

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 непозитическому 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*.

Глава представляет собой теоретическое рассмотрение свойств поэтического текста, приближающих его к музыке. Этим основным свойствам поэзии посвящены, соответственно, четыре раздела главы.

В *первом* разделе – **Звук и смысл** – раскрывается взаимосвязь звукового и смыслового плана поэтического текста, подчеркивается, что в поэзии «музыка слова» неотделима от «музыки смысла». В связи с «культом звука в слове» в эстетике символизма утверждается, что самодовлеющая «акустическая музыкальность» стиха, понимаемая как благозвучие, «глоссолалия», то есть обилие звуковых переключек, или ритмическая «игра» обесценивает его как произведение искусства. Принципиальную связь в поэзии звука со смыслом подчёркивают Б. Пастернак, М. Цветаева, Б. Эйхенбаум, Ю. Лотман, Р. Якобсон, В. Вейдле, Е. Эткинд, Е. Невзглядова и мн. др. О неразрывности смысла и звука писал и Блок: «*Всякое стихотворение прежде всего – мысль. Без мысли нет творчества. И для меня она почему-то прежде всего воплощается в форме какого-то звучания*»⁷. Таким образом, музыкальность поэзии есть *смысл*, запечатленный в художественно организованном звуке, *звукосмысл*.

Во *втором* разделе – **Слово в поэзии** – музыкальность «внешняя» определяется как выражение *внутренней* «музыки», «музыки

⁷ Цит. по: Рождественский, Вс. А. Страницы жизни. М.-Л.: Сов. писатель, 1962. С.231 (выделено мной – Ю.О.).

души»: именно так большинство художников слова характеризуют дозвуковое и дословесное состояние поэтической мысли. Причины нашего ощущения словесно невыразимого как «музыкального» А.Ф. Лосев объясняет способностью музыки изображать «не предметы, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ничего одного вне другого... слитость может быть и между прямо противоположными сущностями»⁸.

Поэзии рубежа XIX–XX 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). Процесс рождения стихотворения есть материализация смысловой «музыки» в поэтическом слове, которое здесь служит своего рода «нотной записью» смысла. Поэтому символизм предъявляет к слову столь высокие требования («Музыки прежде всего!» П. Верлен) – и в стремлении «стать музыкой» оно преодолевает самое себя.

Поэтическое слово призвано воплотить и выразить собой изначально недискретный эмоционально-смысловой ток, который «гулом проходит» в душе (Маяковский), «мерцает» во внутренней речи поэта. Не случайно многие художники слова (в том числе и Блок) говорят о необходимости «преодолеть материал».

Поэтической речи, «устремлённой к музыке» (А. Михайлов), присущи качества, усиливающие возможности *выражения* (а не сообщения). Прежде всего, это высвобождение слова из «оков» понятийности, обретение им смысловой *многозначности*, зависимость его смысла от внутреннего *контекста* стихотворения. Это и особый, деформированный *синтаксис*, задача которого – максимально отразить интонацию речи. Отсюда нередко возникают сложные инверсии, различные синтаксические параллелизмы, особые грамматические отношения (не совсем «правильные» с позиций общезыковой логики). Нельзя не упомянуть и такие специфические поэтические приёмы, как *тропы* и *фигуры*.

Особенно все эти средства выразительности присущи лирической поэзии, которая, как речь от первого лица, по природе эгоцентрична, *акоммуникативна*, ее структурные особенности обнаруживают родство с

⁸ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С.443-444.

внутренней речью (сказуемые без подлежащих и наоборот, эллипсисы и др.).

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. По свидетельствам многих поэтов, стихотворение рождается из *произнесения*, из поиска соответствующего звучания, то есть тот самый «дословесный» смысл «ищет своей материализации» в *интонировании*. Поэтому в поэтической речи *звучание* имеет *смысловое значение*, как это происходит в музыке, а запечатленный в стихотворении смысл обнаруживает «неспособность переименовываться», то есть выражаться как-либо иначе, что А.В. Михайлов и определяет как «музыкальность».

Третий раздел – Ритм в поэзии. Ритм – главное, очевидное и важнейшее качество, объединяющее поэзию и музыку. В работе рассматриваются те его аспекты, которые непосредственно важны для понимания роли ритма в музыкальности поэзии.

По мысли Ф. Шеллинга: «если три основные формы, или категории, искусства суть музыка, живопись и пластика, то ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляция – живописный..., мелодия – пластический»⁹. Таким образом, не мелодию и не гармонию, а именно ритм философ трактует как специфически музыкальный компонент. По А.Ф. Лосеву, основная категория музыкального мироощущения – *становление* во времени, которое в художественной форме неизбежно связано с проблемой ритма.

В работе рассматривается связь ритма с *бессознательным*. 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. Ритм как звук ударных инструментов в сочетании с эмоциональными выкриками, например, в ритуальном действе, скорей всего и был «вначале» искусства. В человеческой физиологии, отмечает М. Харлап, также заложены ритм как единообразие (пульсационный – равномерные удары, например, биение сердца, шаг), и ритм как

⁹ Шеллинг, Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С.200.

соотношения различной протяжённости (дыхательный), то есть потенциальные поэтические и музыкальные «метр» и «ритм».

Вероятно, из-за своей физиологической обусловленности ритм является мощным инструментом непосредственного эмоционально-психологического воздействия. Так, например, основное свойство древних поэтических фольклорных жанров – заговоров и заклинаний, нацеленных на «укрощение» сил природы, «подчинение» их человеку, – многократные и многоуровневые *повторы* (ритмичное повторение есть не только усиление, повышение степени важности, но и *внушение*). 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, тем зычнее его голос, тем ритмичнее слова»; «ритмическое слово заостряется, как стрела»¹⁰.

Итак, слово, погружённое в поэзии в стихию ритма, обретает способность воздействовать на нас как музыка. В текстах, воспринимаемых нами как музыкальные, возникают особые «надлогические» связи, своего рода ритмические ряды: это лексические, семантические, звуковые повторы, синтаксические параллелизмы, различные образно-смысловые арки и т.п. Все они выступают в поэзии как бы вместо музыки, замещают её связующее, континуальное начало, открывают пути интуиции, прямому эмоциональному постижению художественного смысла. Возникает внутренняя непрерывность смысла, рождающегося «между» соотнесёнными повтором данностями. Чем больше в тексте разноуровневых повторов (то есть чем выше «ритмизация» формальных и смысловых элементов текста), тем сильнее этот внутренний неделимый континуальный процесс их переживания-осмысления, тем музыкальней нам кажется текст¹¹.

В работе рассматриваются различные *ритмические уровни* стиха, утверждается понимание ритма как широкого принципа обновлённой повторности.

Уникальная способность ритма разделять и одновременно интегрировать отдельные повторяющиеся моменты в единую целостную форму делает его основным архитектурным законом, а также

¹⁰ Блок, А. Собрание сочинений в 8-ми томах. М.-Л.: Худ. лит., 1960-1963. Т.V. С.52-53, 56, 57.

¹¹ Тот же «механизм» становления музыкальной формы описывает Б. Асафьев («Музыкальная форма как процесс»).

фактором, обеспечивающим непрерывное, континуальное становление смысла как в поэзии, так и в музыке.

Раздел четвертый – Поэтическая интонация – выдвигает ключевое для исследования понятие. Осмысленный, одухотворённый, эмоционально наполненный и ритмически организованный звук есть не что иное, как *интонация*. Поэзия – искусство, в котором эмоциональный смысл высказывания выражается через *интонацию*, как это происходит и в музыке. Вот почему оба названы «искусством интонируемого смысла» (Б. Асафьев – о музыке, Е. Невзглядова – о поэзии).

В разделе дается спектр основных значений понятия «интонация», широта и размытость которого прямо пропорциональны частоте употребления (как в музыковедении, так и в литературоведении, и в эстетике), а трактовки порой противоположны. Одна из краеугольных проблем неясности понятия заключается в том, что под интонацией речи может подразумеваться: а) комплекс привносимых исполнителем интерпретационных просодических средств (частота основного тона (высота), спектр, интенсивность и длительность); б) комплекс звукословесных средств, зафиксированных в самом тексте. 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 художественной – *поэтической* – абсолютно необходимо.

Явление **поэтической интонации** как непосредственно эмоционального выражения смысла, комплекса, включающего все звуковые, ритмические, синтаксические, лексико-грамматические, стилистические выразительные средства и аккумулирующего их в высшее звукословесное 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 голос, обращает внимание писатель В. Шаламов. Многие поэты и писатели подчеркивают ведущее выразительное значение индивидуальной интонации как запечатленного «авторского голоса» (Блок, Белый, Цветаева, Волошин, Вяч. Иванов и др.). Генерализирующую роль поэтической интонации как воплощения эмоционального смысла текста акцентирует в своих работах филолог Е. Невзглядова.

До настоящего времени 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 (Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман и др.). Необходимость разграничения интонаций речевой и поэтической отмечает в своей книге И. Степанова¹².

В поиске «материала поэзии» Асафьев указывал на неудовлетворенность музыканта ни подходом лингвистики («слово – материал поэзии»), ни поэтики («образ – материал поэзии»), подводя нас к предлагаемой в настоящей работе гипотезе: **интонация – материал поэзии**. 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. Далее в работе раскрывается «механизм» выявления поэтической интонации как *эмоционального тона стихотворения* и как *процесса становления художественного смысла*.

Единственный неизменный ритмический признак любого стихотворного текста – его разделение на строки. Кажущееся на первый взгляд чисто графическим явлением, именно разделение на строки делает стих стихом по *звучанию*, поскольку вносит за счёт необходимой в конце каждой строки «асинтаксической» паузы особую повторяющуюся «перечислительную» интонацию («стиховую монотонию»).

В результате возникает особая «интонация неадресованности» (как подчеркивает Е. Невзглядова: речь «употребляется в функции пения – она перестаёт быть адресованной»¹³). Особенно сильна «интонация неадресованности» в лирике, где она усилена специфическими синтаксическими и грамматическими приёмами (многообразные инверсионные формы, фигуры, синтаксические параллелизмы и т.д.). Слова в строке наделяются одинаковыми (или почти одинаковыми) ударениями (а не одно за счет других, как это происходит в логической фразовой интонации). Благодаря выявлению в речи организующей роли «музыкального» ритма интонация как бы высвобождается от логической функции и получает возможность непосредственно проявить свою более

¹² Степанова, И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: «Книга и бизнес», 2002. С.127.

¹³ Невзглядова, Е.В. О стихе. СПб.: АО «Журнал "Звезда"», 2005. С.17.

древнюю выразительную, эмоциональную силу. 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.). Во многом благодаря этому сопряжению рождается ощущение особой смысловой многомерности и «непереводимости» поэтического содержания в иные словесные формы.

Кроме того, в условиях стиховой монотонии выявляется интонационная «музыкальная» композиция стиха, её звуко-смысловое становление, развитие, завершённость. Как представляется, это и есть та самая часто упоминаемая поэтами «стиховая мелодия», которая служит непосредственной, эмоционально постигаемой передаче поэтического смысла.

Далее в работе речь идет о двух основных традициях чтения поэтического произведения, демонстрирующих противоположные его трактовки: условно, «актёрская» (исполнение чтецов-декламаторов) и «авторская» (исполнение самих поэтов). В отличие от внешне-экспрессивной декламации чтецов-актеров, поэты произносят стихи монотонно, подчеркивая стихотворный ритм, то есть вытесняя фразовую интонацию специфически стиховой. Таковым было и чтение Блока, потрясавшее слушателей «музыкой ритма».

Ритм Блока – «не метрический, а интонационный» (Г. Айги) – безусловно, основной носитель поэтической интонации. В работе выдвигается предположение, 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, их ритмическое и звуковое подобие создаёт между ними необъяснимые с точки зрения логики, но музыкально-интуитивно постигаемые смысловые корреляции. Они же, подобно музыкальным мотивам, становятся материалом для развития. Благодаря повторению или изменению ритмоинтонаций (их ритмической структуры, тембра (фоники)), а также их взаимодействию с синтаксической структурой осуществляется интонационно-смысловое становление композиции.

В конце главы помещены два дополнительных параграфа: «К проблеме точных методов исследования интонации стиха» и «К

проблеме терминологии». В последнем дается авторская дефиниция *основных понятий исследования*: **музыкальность стиха, мелодика стиха, эмоциональный тон, интонация стиховая и поэтическая**. В завершение первой главы представлены *выводы* 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**». Даже на фоне музыкацентристской эстетики символизма музыкальность поэзии А. Блока предстает абсолютно органическим свойством, присущим как блоковскому поэтическому миру в целом, так и каждой его стихотворной строке.

Глава посвящена всестороннему исследованию музыкальности 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 блоковских стихотворений. Автор стремился проследить проявления общего в частном: формы воплощения «духа музыки» в музыкальности конкретного стихотворения.

Для разъяснения блоковской философской категории «музыки» в главе привлекаются родственные учения о музыке Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, А. Лосева. «Музыка» у Блока раскрывается как диалектическое единство *дионисийского* и *аполлонического* начал.

Поскольку музыкальность является основой мировоззрения Блока, его ощущением и *способом постижения мира*, она же оказывается глубинным основанием музыкальных особенностей *стихотворной формы и стиля*. Наиболее очевидным, «внешним» проявлением музыкальности у Блока становится отражение «гармонии мира», «мирового оркестра» в собственно музыкальных и, шире, звуковых *образах* (музыкальных инструментов, голосах, звуках природы), а также в различных музыкальных жанрах.

Но даже если в тексте и нет непосредственных звуковых образов, у Блока музыкально само *качество поэтического смысла*. Музыкальное мировосприятие как «эйдос» выносит на первый план в его поэтике особенно острое ощущение безначальности и бесконечности бытия, его единства, текучести и цикличности («становления»), диалектики изменяющегося и неизменного.

Эта смысловая музыкальность, воплощаясь на уровне «логоса» (текста), порождает многие *особенности* поэзии Блока, среди которых:

- непрерывность лирического «тока», стремление к разомкнутости смысловых границ – слова в контексте стихотворения, стихотворения – в цикле, цикла – внутри книги («тома»), книги – в «лирической трилогии»; комплекс сквозных лирических тем, образов, символов;
- многозначность, возведенная в художественный принцип – просвечивание одного значения слова сквозь другие, глубокая связь и зависимость смысла отдельного слова от его окружения (так сказать, «диффузия смыслов»), в результате чего происходит «развеществление» слова, его семантический ореол беспредельно расширяется, предметы и явления становятся символическим выражением эмоциональных сущностей;
- широкое и новаторское применение метафоры, оксюморона, синтаксических инверсий, эллипсисов.

Связанная напрямую с музыкальным мироощущением Блока идея «соответствий» (внешне разрозненные явления образуют «единый музыкальный напор»), стремление представить разное как единое – на уровне поэтической формы порождают особую значимость и многообразие *повторности*: семантические, синтаксические, лексические, морфологические, ритмические, звуковые повторы становятся основным структурным принципом стиха. В главе рассматриваются различные виды контактных и дистантных повторов и раскрывается их смысловая роль в стихотворении. «Концентрированные» недоговоренности текста, постоянное сопряжение метафорического и реального планов высказывания, ослабление логических связей при усилении ассоциативных – всё это создаёт музыкальную стереофонию смысловых «излучений».

Музыкальность как «алогическое» смысловое становление осуществляется в стихотворном тексте Блока благодаря особой значимости звуко-ритмических процессов. В главе раскрываются особенности строфики, синтаксиса, звуковой, ритмической организации стиха как составляющие *поэтической интонации* Блока. На примерах демонстрируется, что материя поэтического текста Блока подобна музыкальной ткани, где детали неотделимы от целого, а любой элемент звукоритмической материи есть значимый смысловой элемент.

Предлагаемая в конце главы таблица-вывод является попыткой в наглядной форме 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.

Глава III – «Музыкальность поэтической интонации Блока и ее воплощение в музыке» – является центральной в исследовании и состоит из двух разделов – теоретико-методологического и аналитического.

В неисчерпаемой проблематике слова в музыке вопрос о сохранении в музыкальном воплощении музыкальности поэтического слова представляется малоизученным, но весьма актуальным. Музыкальное стихотворение, подобно пению сирен, привлекает композиторов, но попытки присоединить к нему собственно музыку часто разбиваются о невидимые «подводные рифы». Поэзия Блока в этом смысле как нельзя более показательна, поскольку она вся «зиждется» на своей собственной внутренней музыке, которая столь хрупка, что может улечься даже при произнесении стихов вслух, не говоря уже о музыкальной интерпретации.

В первом разделе главы теоретически исследуются возможности воплощения «музыки слова» в музыкально-поэтическом произведении, сопоставляются свойства поэтической и музыкальной интонации, рассматриваются *семантические* проблемы «перевода» поэтической интонации в музыку.

Одной из центральных проблем любого озвучивания стихотворения становится соотношение интерпретации и сохранения поэтической интонации, «авторского тона». Возникает вопрос, каковы законы и границы интерпретации, есть ли в поэтическом тексте некие константы, на которых держится смысл и изменение которых значит разрушение смысла.

Сочинение музыки на стихи уподобляется искусству поэтического *перевода*, поскольку требует *воссоздания* стихотворения *из иного материала*. В этой связи в работе используются положения Ю.М. Лотмана, в частности: при переводе с одного художественного языка на другой носителем наиболее ценной информации оказывается «*перевод непереводимого*».

Выдвигается предположение, что, если «областью пересечения» между поэтической и музыкальной интонацией являются ритм и синтаксис, то искомой «непереводимой информацией высокой ценности» (Лотман) может быть *эмоциональный тон – эмоциональный смысл*,

выраженный в стихотворении и музыке имманентными выразительными средствами. Именно эту наиболее сложную для улавливания и тем более для передачи сущность «живого слова с его конкретным смыслом, эмоцией и тайной глубиной»¹⁴ композитор «переплавляет» в созвучную музыкальную эмоцию, создает его музыкальный эквивалент.

От того, как этот эмоциональный тон пойман, почувствован композитором и как он его «переведет» на язык музыки, создав «встречный» эмоциональный тон, на самом деле порожденный поэтическим, – зависит судьба «музыки стиха». Получается, что «семантический перевод» музыки стиха в собственно музыку осуществляется на уровне эмоционального смысла в чистом виде, «дематериализованного» по отношению и к слову, и к музыке. Может быть, это возвращение в какой-то степени к тому «дословесному» состоянию стихотворения, о котором говорят многие поэты, в том числе и Блок.

Итак, и поэзия, и музыка являются «искусствами интонируемого смысла», но качество интонации у них различно. Далее в данной главе рассматривается *различие интонации поэтической и музыкальной*.

Е. Невзглядова в своем «асафьевском» определении поэзии апеллирует, прежде всего, к наполненности эмоцией самого *звука голоса*, произносящего стих. Однако в *поющем* голосе на первый план выступает специфика музыкального звука (точная звуковысотность, протяжённость) при меньшей смысловой значимости собственно тембрового наполнения голоса. Восполнением этой тембровой выразительности и является комплекс музыкальных средств (мелодия, метроритм, гармония, фактура, тембр, складывающееся в понятие музыкальной интонации в широком смысле). Таким образом, в музыкальной поэзии и в написанной на нее музыке возникают сходные, но как бы параллельные явления, как в переводе по методу Блока, стремящегося воспроизвести «дух, но не букву» (можно сказать, «встречно-музыкальные»).

В то же время, музыкальная интонация опирается и на конкретные формальные элементы интонации поэтической – ритм, синтаксис, звуковые особенности, интонационную драматургию (композицию), составляющие важнейший пласт связи двух искусств, по Ю. Лотману, их «область пересечения». Поэтому далее в теоретической

¹⁴ Свиридов, Г.В. Цит. изд. С. 191.

части главы рассматриваются проблемы воплощения *структуры* поэтического текста в музыке.

Два основных типа воплощения стиха, сформулированных И. Лаврентьевой как музыкальное *обобщение* или же *детализация*, рассматриваются в ракурсе сохранения поэтической музыкальности. В работе утверждается, что нивелирование действенных в смысловом отношении интонационных связей стиха ведёт к изменению или разрушению его смысла (учитывая особенности и способы передачи поэтического смысла, о которых говорилось в предыдущих главах). Поскольку стиховая («ритмическая») интонация, выявляющая отличие стихотворной речи от прозаической, оказывается важнейшим условием эмоционально-смыслового, музыкального единства поэтического текста, выдвигается вопрос о поиске функционального ее *эквивалента* в музыке, чтобы поглощённые музыкой «слова» поэтического текста вновь обрели единство.

Далее в работе излагается авторская *классификация интонационных типов* блоковского стиха на основании следующих двух критериев: положение основной напевной ритмоинтонационной модели («**ритмоинтонационной темы**») в тексте (в начале, в середине, в конце) и принцип ее развития. Предложено *6 типов интонационных композиций стихотворений* Блока: оstinатно-вариационная, векторная, вариационно-векторная (объединяющая первый и второй), интонационно-контрастная (связанная с диалогическим или театральным началом), инверсионная (где напевная ритмоинтонация появляется в середине либо в конце) и внеметрическая (интонация верлибра).

Содержанием **второго раздела III** главы становится анализ поэтических и музыкально-поэтических текстов с целью выявления соответствий и взаимодействий между многообразными музыкальными проявлениями блоковского стиха и музыкальной формой (как всей совокупности музыкальной материи), а также воплощения поэтической интонации в интонации музыкальной. Подробно проанализированы *три важнейших интонационных типа* стихотворений и их музыкальные воплощения: оstinатно-вариантный, векторный и контрастный.

Анализ *стихотворений Блока* выполнен в ракурсе выявления их музыкальности – звуко-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 (метроритма, фоники, лексико-грамматических и синтаксических структур), но и прослеживается смысловая роль каждого звучащего момента в динамическом контексте целого, в его сопряжениях с предыдущим и последующим.

Анализ *музыкальных воплощений* поэтических текстов Блока показал, что композиторы, для которых стихотворение является эстетической доминантой, так или иначе ориентируются в музыкальном прочтении на его 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, при этом оставаясь узнаваемыми, – создаётся своего рода музыкальный эквивалент лирической поэтической интонации. Чем выше обобщающий потенциал музыкальной интонации по отношению к поэтической, тем глубже раскрывает музыка «засловесный» смысл стихотворения.

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-аризонного 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.

В качестве примеров **целостного анализа** воплощения поэзии Блока в музыкально-поэтическом *цикле* в исследование включены два **аналитических этюда (IV глава)**, посвященные стилистически

противоположным авторам и произведениям (написанным при этом практически в одно время): кантате Г. Свиридова «Ночные облака» и вокальному циклу Э. Денисова «На снежном костре».

В **Заключении** излагаются основные выводы исследования, в частности, обобщаются наиболее типичные *приемы* воплощения в музыке «музыкальных» особенностей поэтического текста. Их можно назвать универсальными, поскольку, так или иначе модифицированные, они прослеживаются во всех рассмотренных музыкальных интерпретациях Блока.

Изучение музыкальности поэзии (и шире – произведений иных видов искусства) видится автору бесконечно интересной и мало разработанной областью науки об искусстве. И музыка, и интонация осмысливаются в XX веке как не только звуковые, не акустические явления. «Музыка и звучание – это далеко не непрменная и не ненарушаемая связь» подчеркивает А.В. Михайлов¹⁵, «отпуская», таким образом, музыку в область «неслышимого» и открывая огромные внутренние пространства музыкального мироощущения.

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.

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Опарина, Ю.М. «Приближается звук...» Поэтическая интонация и проблемы ее воплощения в музыке (на примере поэзии А. Блока) [Текст] / Ю.М. Опарина // Музыкаведение. 2012. № 9. С. 20–28. [0,8 п. л.]

2. Опарина, Ю.М. «Рождение поэзии из духа музыки...» О музыкальности поэтической интонации (на примере поэзии А. Блока) [Текст] / Ю.М. Опарина // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 147–153. [0,9 п. л.]

3. Опарина, Ю.М. Интонационная композиция стиха А. Блока и ее музыкальные интерпретации (на примере стихотворения «В углу дивана») [Текст] / Ю.М. Опарина // Исторические, философские,

¹⁵ Цит. соч. С.16.

политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 8 (22). Часть 2. С.134–146. [1,1 п. л.]

Другие публикации:

1. Опарина, Ю.М. Поэзия А. Блока в музыке его современников [Текст] / Ю.М. Опарина // Неизвестное об известном (статьи аспирантов и студентов) / ред.-сост. И.М. Ромашук. Вып. 1. М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2007. С. 55–77. [1 п. л.]

2. Опарина, Ю.М. Музыка поэзии А. Блока в кантате Г. Свиридова «Ночные облака» [Текст] / Ю. М. Опарина // «Г. Свиридов и судьбы русской культуры»: IV Всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Свиридовские чтения», 19-20 ноября 2008 г.: сборник докладов / М-во культуры Российской Федерации; редкол. Л.И. Чунихина и др. Курск: изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. С. 81–86. [0,5 п. л.]

3. Опарина, Ю.М. К понятию музыкальности поэзии. Поэтическая интонация А. Блока [Текст] / Ю.М. Опарина // Романтизм: истоки и горизонты: материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова, 24-26 февраля 2011 года / Российская акад. музыки им. Гнесиных, Российское Шубертовское о-во, Центр поддержки и развития современного искусства им. А. Караманова; ред.-сост. Т. Русанова, Е. Клочкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 260–279. [1 п. л.]

4. Опарина, Ю.М. Музыка слова и слово в музыке. Стихотворение «Распушилась, раскачнулась...» Александра Блока и его музыкальные прочтения (Г. Свиридов, В. Пьянков, Е. Земцов) [Текст] / Ю.М. Опарина // Школа молодого исследователя: сборник научных трудов по материалам конференций в Союзе московских композиторов; ред.-сост. И. М. Ромашук. Вып. 2 (9). М.: [б. и.], 2012. С. 33–57. [0,9 п. л.]

Подписано в печать 17.09.2014 г.
Объём 1.75 п.л. Тираж 100 экз.
Отпечатано в ИФ «Унисерв»