

КЛАРА БЕЛОРУСЕЦ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА



№ 29 1997

Клара Белорусец-Езерская окончила музыкальное училище и Литинститут. Публиковалась в "Литературной газете", "Книжном обозрении", "Антологии русского верлибра", журналах "Воум", "Студенческий меридиан", "Клепа". Автор "Детской азбуки" (издательский дом "Федоровъ) и рабочей тетради "Музыкальный конструктор" (издательство "Открытый мир"). Преподаватель лицея "Ковчег-XXI". Член профессионального комитета московских литераторов.

1. Ф.И.ТЮТЧЕВ. СОНАТА Н...

Все искусства отзываются на формы отношений, существующие в мире. В самом абстрактном из искусств, музыке, эти формы осознаны, превращены в логические схемы и канонизированы. Схем - всего десять, но едва ли возможно определить - существуют ли отношения, не описанные музыкальным языком (тем более, что одна из десяти канонических форм - фуга, предназначена для охвата мироздания целиком).

Вот эти логические схемы: сопоставление тезы и антитезы с их дальнейшей ассоциацией или уничтожением одной из них (соната, фуга); этапные превращения материала вплоть до перерождения в антитезу (вариации); спиралеобразное освоение информации, возврат к исходной точке, навязчивая идея (рондо); и ряд мелких форм, структурирующих лирические чувства.

Все эти схемы имеют свои формулы (вечно изменчивые в деталях), как и следует тому быть в абстрактном языке. Но и в языке предельно конкретном, где каждое слово имеет рациональный смысл - в языке литературы - можно, оказывается, найти те же схемы.

В поисках абстрактной, почти механической схемы, давайте обратимся к самому импровизационному литературному жанру - лирическому стихотворению. И поэта выберем - самого далекого от заданности и педантизма: "Тютчев не интересовался суждениями о своих стихах, не спрашивал советов, не переделывал, чтобы вышло лучше... Свойством его натуры было мыслить и чувствовать в совершенных поэтических формах". (А.В.Чичерин, "Очерки по истории русского литературного стиля")

Конечно, в поэтической лирике есть свои канонические формы, например, сонет, точно соответствующий музыкальной фуге (теза, антитеза, их взаимоотношения и конечный синтез). Столь очевидные случаи в рассмотрении не нуждаются, возьмем форму более свободную: стихотворение "О, как на склоне наших лет..."

Эти странные стихи - никак не философское созерцание заката. Это - острые боли, рвущая дыхание, ломающая размер стиха. Получаются два ритмических пласта: двусложный (ямб) и трехсложник.

О чём - ямб?

[О, как на склоне наших лет; Сияй, сияй, прощальный свет; Полнеба обхватила тень; Продлись, продлись, очарованье; Пускай скучеет в жилах кровь; Но в сердце не скучеет нежность...; О ты, последняя любовь!]

О чём - трехсложные строки?

[Нежней мы любим и суеверней; Любви последней, зари вечерней; Лишь там, на западе, бродит сиянье; - Помедли, помедли, вечерний день...; Ты и блаженство, и безнадежность.]

В строках трехсложника мечется жизнь, не желающая умирать. "Помедли, помедли, вечерний день" - это мольба существа, мучительно живого.

Ямбические строки пронизаны интонациями ухода, прощания. Они написаны как бы С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СМЕРТИ, тихи и смиренны. Обращение "О ты, последняя любовь" - уже отстраненное обращение к еще живущей в себе самой жизни -

Как души смотрят с высоты

На ими брошенное тело...

...Значит, ритмические пласти соответствуют смысловым, и в ритмической странности стихотворения кроется ключ к его внутреннему смыслу.

Если условно обозначить строки, принадлежащие (тоже условно!) "жизни" и "смерти", соответственно как + и -, получим такую схему:

-
+
-
+
-

+
-
-
-

То есть, Тютчев, работая с конкретным словом, попал в логическую схему, классическую для абстрактного искусства: это - схема СОНАТНОГО АЛЛЕГРО.

Что должно было для этого произойти?

1. Поэт должен был почувствовать, что душевный дискомфорт происходит от некоей внутренней разнонаправленности, которую необходимо привести в более гармоничное состояние (для композитора это - сознательная позиция перед написанием сонаты).

2. Поэт должен был сформулировать обе стороны противоречия (исходное условие сонатной формы - главная и побочная партии, дважды изложенные в экспозиции, сталкивающиеся в разработке и пришедшие к новому - или прежнему - соотношению в репризе).

3. Поэт должен был максимально точно зафиксировать ход их "борьбы" (это - плоть сонаты, ее звуковой сюжет на всех трех этапах).

4. Поэт должен был показать исход этой "борьбы" - определив сначала, может ли вообще у нее быть исход (для композитора - именно здесь лежит его творческая свобода в трактовке формы).

Но - всего этого поэт НЕ ДОЛЖЕН БЫЛ ДЕЛАТЬ! Поэзия (тем более - лирическая, интимная) имеет право быть иррациональной. Музыка же иррациональной быть не может, по определению: музыка - это интеллектуальная игра (с чувствами).

Тютчев интуитивно решил рациональные композиторские задачи, уложившись при этом в 12 строк - по четверостишию на раздел сочиненного аллегро.

Первая строфа - экспозиция: равноправно даны теза и антитеза - дважды, поочередно, то есть, по всем правилам.

Вторая строфа - разработка: сильные традиционные символы, существо красок на контрасте.

Третья строфа - реприза: оба начала даны в новой статике. Количественный перевес - у прощальных интонаций (три строки чистого ямба - плюс ПОСЛЕДНЕЕ слово, "безнадежность"). Но единственное слово - "блаженство", поставленное равноправно в перечислительный ряд с "безнадежностью" - переигрывает, создавая качественное равновесие во всей репризной строфе.

Равновесие возникает не из пустоты: "качанием" ритма пронизано все стихотворение. Ямбические строки можно представить трехсложными (некоторые - даже в схеме кульминационной трехсложной строи: "Помедли, помедли, вечерний день..." - "Сияй, сияй, прощальный свет" - "Продлись, продлись, очарованье..."). Ямб и трехсложник скрыто присутствуют практически одновременно, создавая полифонию ритма.

Таково тютчевское решение сонатной формы: репризная строфа формулирует трагическое равновесие ПРЕДСМЕРТНОЙ ЖИЗНИ. Реприза, как и положено в сонатной форме, вернулась к экспозиционному равновесию сил, уточнив их реальную расстановку с земной точки зрения: жизнь берет болью, а смерть - грубой количественной силой.

Символы света и тени, использованные поэтом, тоже присущи музыке, которая, будучи искусством символическим, свободно обходится несколькими парами оппозиций: волнение - покой, свет - тень и т.п.

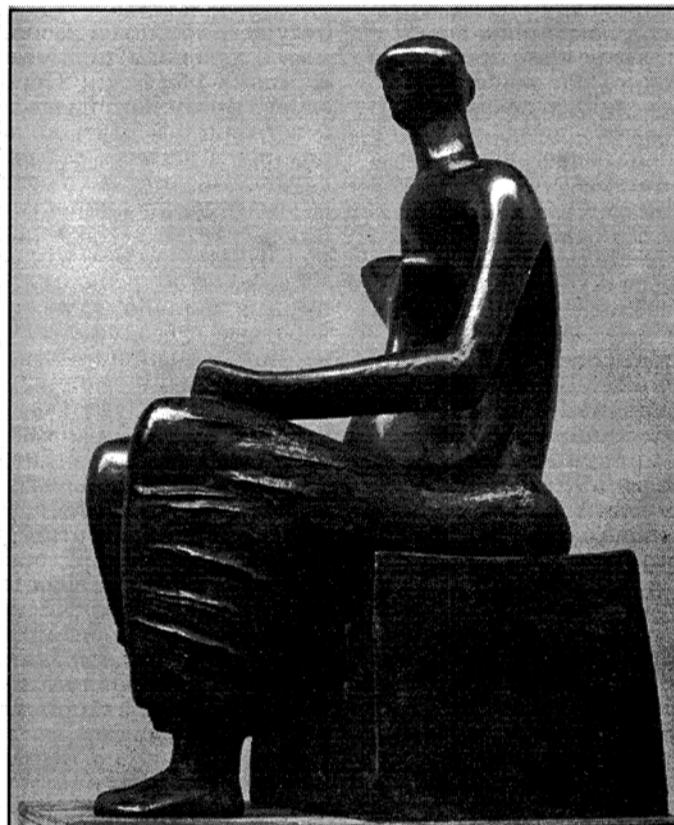
Натяжение контрастов организует стихотворение не только в целом, но и в частностях: на уровне ритма строки, ритма интонации. Формула контраста дана в кульминации: "вечерний день". В моменты смыслового напряжения между контрастами - возникает и напряжение интонационное: во всех подобных случаях возникают леймы. (Вечерний V день; любви V последней, зари V вечерней; Ты и блаженство V, и безнадежность; Нежней V мы любим V и суеверней; - хотя, тут первая лейма вызвана не контрастом, а нежностью: дыхание прервалось: Лишь там V, на западе, бродит сиянье; - здесь контраст неявный, но это уже предвестье кульминационного "вечерний V день")

Таким образом, в творчестве интуитивного поэта, следующего только логике поэтической мысли - выявились законы, по которым эта мысль организуется, и они оказались общими для поэзии и музыки. А это позволяет предположить, что о литературном произведении можно узнать много нового - с помощью аналитических схем, применяемых в музыковедении...

2. КОМПОЗИТОР АЛЕКСАНДР БЛОК.

О том, что музыкальность - неотъемлемое качество поэзии Блока, писали многие, в том числе Б.Асафьев.

Вообще-то, в блоковской лирике существует три способа письма: чисто музыкальный, музыкально-словесный и чисто словесный. (Чисто словесных стихотворений - меньше всех, и сосредоточены они в позднем творчестве поэта) Мало (сравнительно) и таких стихотворений, где Блок попадает в каноническую музыкальную схему, причем, схемы выявляются самые простые: период, простая двух- и трехчастная формы. Именно такие схемы обнаруживаются в "Стихах о Прекрасной Даме".



Генри Мур. Модель для скульптуры "Сидящая женщина".