

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА “ГРОМОКИПЯЩИЙ КУБОК”

Научный руководитель — профессор Ю. В. Бабичева

Взаимопроникновение музыки и литературы как синтез искусств возникло давно, еще в античную эпоху. И одной из главных точек соприкосновения был обмен жанрами. Чаще всего жанры другого вида искусства привлекали особым настроением, вдруг находившем выражение в другой ипостаси: словесной или музыкальной. Реже этот процесс происходил на уровне поэтики. Таким образом и появились в ходе истории разного рода баллады, элегии, песни, песни без слов, без музыки, романсы и т.д.

“Серебряный век” внес свой вклад в синтез искусств, причем “общение” разных видов — одна из главных тенденций в модернизме. Крупнейшим представителем синтеза музыки и литературы стал поэто-эгофутурист Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев (1887–1941)).

Задача данной работы — проследить проникновение музыкальных жанров в стихотворную систему на уровне поэтики или пафоса (имеется в виду особый настрой, указание на который содержится непосредственно в обозначении жанра), определить их значение в формотворчестве Северянина. Для этих целей мы обращаемся к первой книге поэта — “Громокипящий кубок”(1913)¹, в которой и зарождается процесс синтеза двух видов искусства.

В “Громокипящем кубке” мы наблюдаем восемь музыкальных жанров: песня, соната, романс, ноктюрн, гимн, полонез, хабанера, прелюдия. Некоторые из них (песня, романс, гимн) изначально по своей природе ориентированы на сочетание поэзии и музыки, другие (соната, ноктюрн, полонез, хабанера, прелюдия) в большинстве своем не имеют традиции в стихотворчестве, поэтому их появление в данной поэтической книге особенно любопытно.

Жанр песни представлен тремя разновидностями: *chanson* — песня (“*Chanson Russe*”, “*Chanson coquette*”), *berceuse* — колыбельная песня (“*Berceuse осенний*”, “*Berceuse*” (миньонет)), *nocturne* — ночная песня (“*Nocturne*”, “*Ноктюрн*”, “*Nocturno*”). К ним примыкают “Песенка Филины” (“*Mignon*” А. Thomas), гимны — торжественная песня (“Пасхальный гимн”, “Алтайский гимн”) и романсы (“Романс”,

¹ Тексты цитируются: Северянин Игорь. Сочинения в 5-ти т. Т.1.— СПб.: Logos, 1995.— С.27–180.

“Примитивный романс”). Иноязычные названия (французского и итальянского происхождения) придают стихотворениям изначальную изысканность. Кроме того, эти тексты имеют все черты, присущие текстам песни: четкость композиции, совпадение синтаксических и структурных граней (равенство строфы и законченность мысли, строки и фразы), т.е. “куплетность”. В русской песенной поэзии распространены 4–стопный хорей и трехдолгие размеры (4; т.4, 264). Великолепный образец 4–стопного хорea – “Chanson Russe”. “Nocturno” (“Навели смуть былого окарины...”) написан 6–стопным хореем. В остальных стихотворениях встречается 4–иктный дольник (“Пасхальный гимн”), чередование 3– и 2–стопного анапеста, 3–стопный амфибрахий (“Ноктюрн” – “Бледнел померанцевый запад...”), чередование 4– и 3–стопного амфибрахия (“Chanson coquette”), 5–стопный (“Verceuse осенний”, “Романс”), 6–стопный (“Примитивный романс”), 3–стопный (“Песенка Филины”), 4–стопный (“Алтайский гимн”) ямба, а также полиметрическая конструкция – сочетание 2–стопного амфибрахия и 4–стопного хорea (“Nocturne” – “Я сидел на балконе, против заспанного парка”). Значит, критерием выбора размера для Северянина служит не традиция, а что–то другое.

Открывает ряд песенных жанров “Verceuse осенний” (“День аლოსиз. Лимонолистный лес...”). В теории музыки колыбельная (франц. Verceuse, нем. Wiegenlied, англ. Lullaby) – небольшая пьеса со словами или без, для которой характерно спокойное, замедленное движение, повторы попевок и ритмических фигур. Наиболее частотный размер 6/8 (напомним, что он близок к размеру 2/4). С XIX в. колыбельная приобретает различные формы: от простой лирической пьесы до свободной фантазии. Один из шедевров в этом жанре – Verceuse, op.57 Ф. Шопена (4; т.2, 881), композитора, которому посвящен медальон “Шопен” Северянина: “...Бог музыки — в его вселился opus...”

Тема “Verceuse осеннего” лирична, но необычна. Стихотворение повествует о замужней молодой женщине, которая ждет себе нового возлюбленного (“галантный мой Экссес”). Ей нет дела до своего мужа и трехлетнего ребенка (“Кто мне сказал, что у меня есть муж//И трижды овесененный ребенок?..”) и “хочется, чтоб сгинул, чтоб исчез//Тот дом, где я – замужняя невеста!..” Кому можно спеть такую колыбельную? Очевидно, это колыбельная для души героини: “Поет душа...”, которая помогает терпеть, ждать и верить, что она скоро покинет ненавистный дом и вернется к жизни: “Вернет меня к моей бесцельной яви...” Но “явь бесцельна”, “Экссес” покинет героиню все равно, и появляются ноты безысходности и безнадежности, безуспешно прикрывающиеся колыбельной.

Стихотворение распевно. Это достигается тем, что смысловое ударение чаще всего оказывается на 2 и 5 ударных слогах, а между ними

ударные слоги лишаются ударения: “День аლოსиз. Лимонолистный лес...” Безударность получают ударные слоги в трехсложных словах (“алосиз”) и более (“туманную”) или в служебных словах (“чтоб исчез”). Весь стих получает двухакцентность, что роднит его с размером 2/4. Однако, дирижируя под скандирование текста, можно убедиться, что здесь уместен самый традиционный размер 6/8. Последняя восьмая, не соотносимая, казалось бы, в 5–стопном ямбе ни с какой из стоп, приходится на цезуру после стиха и подчеркивается во 2–й и 4–й строках четверостишия дополнительным слогом женской клаузулы (“Драприт стволы в туманную тунн(ку)...”). Организующим элементом является “попевка” “под осени berceuse”, используемая в 1, 3 и 5 строфе. Характерны для колыбельной как музыкального жанра (впрочем, и для творчества Северянина) повторы ритмо–синтаксических фигур: “Ведь это вздор! Ведь это просто чушь!”, “Иду, иду...” — создающие напевность, “качающийся, убаюкивающий” темп.

“Berceuse”–миньонет (“Пойте–пойте, бубенчики ландышей...”) написан чередующимся 3–стопным и 2–стопным анапестом. Музыкальный размер этого стихотворения опять можно трактовать как 2/4 (3 такта в двустии) или 6/8 (все двустиие – 1 такт). “Попевка” “Пойте–пойте”, обилие сонорных (9 “н” и 8 “л” всего в двух четверостишиях), простота лирического сюжета (“о любовной весне”), лирической композиции (“попевка” кольцом охватывает стихотворение) – вот черты, характеризующие этот образец жанра поэтической колыбельной.

“Chanson Russe” – русская песня с французским названием. Она написана 8–стопным хореем и может быть наложена на традиционный мотив русской частушки. Действительно, каждое двустиие по построению напоминает частушечное четверостишие: необязательная рифмовка 1–й и 3–й строк, обилие внутренней рифмы, наконец, самостоятельность и законченность. В “Chanson Russe” чувствуется русский национальный характер, отраженный в мотивах гулянья и удалства и передающийся в поэтике стихотворения особыми средствами: разговорной лексикой (иногда даже просторечной или диалектной – “гоже”, “расплевались”) и внешним обликом стихотворения – широким и раздольным.

“Chanson coquette” – игривая песня. Точнее – кокетливая песня. Ее тема – флирт “виконгессы” и “виконта”. Лейтмотив – царство музыки на фоне моря и двух душ, “танцующих в море”. Именно музыка мира, души и поэзии преображает отношения влюбленных: от сомнений к обоюдному согласию. Песня легка, написана трехсложным размером (чередование 4–стопного и 3–стопного амфибрахия), привычным для песенной и балладной традиции, создающим ощущение набегающих волн.

Стансовость намекает на куплетность, тонкая светская ирония – на салонность и изящность исполнения.

Особенно игрива и кокетлива “Песенка Филины” (“Mignon”, A. Thomas). 3–стопный ямб, а отсюда быстрота стиха создают абсолютное впечатление, какое мы получаем от веселых опереточных куплетов: простенький и пошленький мотив – два движения мелодии вверх и вниз, стремительный подъем–кульминация и примитивный спуск в тонику. Этот мотив словно повторяется, что подчеркивается постоянной припевкой о “Лаэрте”. “Песенка” наполнена банальными, слащавыми сравнениями и метафорами (“точно кролик”, “мой шельма”, “как стофранковый клерк”), характерными для оперетты, хотя источник сюжета стихотворения – лирическая опера А. Тома “Миньон”. Однако образ Филины в ней действительно окрашен в опереточные тона: кокетливый, слащавый и расчленимый (5; 342–345).

“Романс” (“О, знаю я, когда ночная тишь...”) и “Примитивный романс” (“Моя ты или нет? Не знаю...не пойму...”) отнесены нами к музыкальным жанрам, несмотря на существование подобных литературных жанров, по причине их напевности. Достаточно объемные размеры: 5–стопный и 6–стопный ямб – удлиняют строку и мелодическую фразу, замедляют темп произнесения. Анафоры аналогичны в музыке одинаковому началу друг за другом идущих отрезков пьесы. Хотя тематика (любовная) характерна и для литературного романса, но первична в этом жанре музыка, и в силу ряда особенных черт поэтического рисунка Северянина вполне вероятно новое, второе проникновение романса в поэзию.

У романса есть разновидности: баллада, элегия, баркарола и т.д. Однако такие стихотворения Северянина, как “Янтарная элегия” (“Вы помните прелестный уголок...”), “Элегия” (“Я ночь не сплю, и вереницей...”), “Маленькая элегия” (“Она на пальчиках привсталала...”), “Баллада” (“У мельницы дряхлой, Закутанной в мох...”) мы не рискуем отрывать от литературной традиции, так как в книге “Тромокипящий кубок” явственно ощущаются романтические мотивы.

Почти все последующие жанры, исследуемые нами, будут новаторскими в системе литературных жанров.

Первый “Nocturne” необычен по ритму, в основе которого лежит полиметрическая конструкция. Каждое четверостишие целесообразно разобрать как восьмистишие, где нечетные строки написаны 2–стопным анапестом с женскими клаузулами, а четные – 4–стопным хореем с женскими клаузулами. После цезуры в середине стиха обычно неударен первый ударный слог, и мелодия получает своеобразный разбег, а размер увеличивается до условного четырехсложника:

Я сидел на балконе, против заспанного парка,

И смотрел на ограду из подстриженных ветвей.

Таким образом темп то ускоряется, то становится вновь умеренным.

Скорее всего, жанр “ноктюрн” (франц. Nocturne, букв. ночной; итал. Notturmo, нем. Nokturne) заимствован Северянином из музыки для обозначения ночной пейзажной зарисовки. Пьесы, написанные в этом жанре, обычно в XVIII–XIX вв. исполнялись на открытом воздухе в ночное время (отмечается близость ноктюрна к серенаде), а позднее носили элегический или мечтательный характер и были трехчастными. Р. Шуман придал ноктюрну оттенки новеллы (4; т.3, 1009).

Эти “Nocturne” и “Nocturno” (от итальянского, хотя правильно – *notturmo*) – “Навевали смуть былого окарины...” – действительно имеют трехчастную структуру. “Nocturno” написан 6–стопным хореем с систематической двусложной анакрузой, что заставляет пропевать уже третий слог. Третий “Ноктюрн (“Бледнел померанщевый запад...”) не так четок по композиции, более жесток по ритму (3–стопный амфибрахий), но более насыщен аллитерациями и ассонансами: “говор природы”, “дышали душисто”, “сквозь кружево листьев ажурных” и т.д.

Все три ноктюрна напевны, мечтательны и имеют неожиданную, новеллистическую философскую концовку после безмятежного описания ночного пейзажа: 1 – “Сколько мук нестерпимых, целомудренных и ранних, // И шемящего смеха опозоренных родов...”; 2 – “Захотелось белых лилий и сирени, — // Но они друг другу странно далеки...”; 3 – “И было вам все это чуждо, // Но так упоительно ново, // Что вы поспешили...проснуться, // Боясь пробужденья иного...” Здесь на фоне красоты вечной природы и мотив одиночества, и мотив непонимания, и мотив гибели дворянских гнезд.

Удивительный синтез искусств в творчестве Северянина можно наблюдать в “Пасхальном гимне” (“Христос воскрес! Христос воскрес!”). Здесь мы слышим не только пение церковного хора, но и звон колоколов. Для любого гимна характерна образность литературного текста, легко запоминающаяся мелодия, ясный, размеренный ритм и общий величавый характер музыки (4; т.1, 982–983). В стихотворении Северянин моделирует ощущение торжественной песни за счет 4–иктного дольника, конкретнее — паузника на основе 4–стопного амфибрахия. Регулярен пропуск 3–го безударного слога в 1–й и 3–й стопе. Отсюда ритмическая стройность и размеренность, ясное чувство размера 2/4 (традиционного для маршей и гимнов), с помощью которого интерпретируется колокольный звон, обычно двусложный (“бим–бом//били–бом”). Текст образен; другое дело, что Северянин использует необычный словесный материал – футуристический: “в огне экспрессий”, “последний нищий – сегодня Крез”. Торжественность достигается возвышенным лексическим элементом: “сон смерти”, “поют Бессмертье”,

“светло целуйте”, “дорогу сердцу”. Поэт смог при простоте синтаксиса и образов сохранить величавость в душе лирического героя и наполнить ее музыкой колоколов.

“Алтайский гимн” (“О, океана золотая...”) менее стилизован под музыкальный жанр. Скорее всего, перед нами – ода Алтаю, его снежным вершинам. Не соблюдается куплетность в 1, 2, 3-й строфах. Следовательно, здесь для поэта важно не соблюсти формальные признаки гимна, а запечатлеть присущий ему пафос – счастливое ощущение от величавых гор.

Интереснее всего наблюдать синтез искусств в жанрах, изначально лишь музыкальных. В “Громокипящем кубке” таковых 4: соната (“Элементарная соната”), прелюдия (“Prelude I”), полонез (“Шампанский полонез” и “Полонез “Титания””), хабанера (“Хабанера III”). Первые два – собственно музыкальные, последние два – танцевальные.

“Элементарная соната” (“О, милая, как я печалюсь...”) – прекрасный образец стихотворного *allegro*. Соната (итал. Sonata, от sonare – звучать) – один из основных жанров сольной или камерно-ансамблевой инструментальной музыки. Ее структура представляет собой три части: крайние быстрые и средняя медленная (4; т.5, 193).

Стихотворение Северянина написано 4-стопным ямбом и строфически оформлено двустушиями, каждое из которых целесообразно рассматривать как четверостишие (ср. с “Chanson Russe”). Графически эти длинные строки напоминают нотный стан фортепианной пьесы. Кроме того, на ритмическом уровне наблюдаются пробелы в ударениях: часто безударны 2-я и 3-я стопы. Следовательно, при жестком начале (всегда ударном) и жесткой концовке (тоже всегда ударной) середина стиха “пробегается”. Создается эффект быстрой волны, эффект *allegro*. Как тут не вспомнить сонаты Бетховена и живописные фантазии М. Чюрлениса! Другая аналогия – интонационный облик синтагмы, речевого такта: “мне хочется // тебя увидеть// печальную// и голубую...//”. Проклитическое начало кратко – это 1-я часть сонаты, ударный слог – долгий – это 2-я часть сонаты, постударные слоги вновь кратки – 3-я часть сонаты.

Кроме “фортепианности” этого стихотворения, можно отметить настоящие музыкальные “вариации”, которые достигаются одинаковым началом строк в двустушии (основной мотив) и углублением смысла во второй строке по сравнению с первой (усложнение, развитие мотива, темы).

Прелюдия как музыкальный жанр (позднелат. *Prealudium*, от лат. *Prealudo* – играю предварительно, делаю вступление) – род инструментальной пьесы, чаще всего для одного инструмента, позволяющая исполнять многоголосную музыку. Прелюдии не свойственна какая-либо определенная форма; важное значение в ней

приобретает импровизационное начало, свободное развертывание, фигуральная разработка материала. Характерная черта прелюдии – применение от начала и до конца единого типа фактуры (4; т.4, 427–428).

“Prelude I” – вступление к лету, к жизни самой природы. Повествование ведется от лица ландыша, который цветет в мае и предваряет июнь, первый летний месяц. Стихотворение написано в свободной манере, а графически повторяет внутри себя одну и ту же фигуру: 3 стиха в одной строке + 3 стиха построчно. Строфа – фактически двенадцатистишие, размер – 2–стопный ямб, рифмовка – 3 и 9 стих, 4–5–6 стих и 10–11–12 стих (1 строфа); 2–я строфа – почти зеркальное отражение первой. Импровизационное начало проявляется в последнем шестистишии: рифмуются 1, 2, 3 и 6–я строки, а вместо 6–й строки с предыдущей концовкой шестистишия рифмуется 5 строка. Часто используется перенос, что придает кратким стихам объемность и распевность: “Я, белоснежный, печальноюный бубенчик–ландыш, // Шуршу в свой чепчик // Зефира легче // Для птичек певчих...”.

Таким образом, “Prelude I” имеет все признаки музыкального жанра прелюдии и на идейно–тематическом, и на формальном уровнях.

В стихотворении “Шампанский полонез”, написанном 2–стопным амфибрахийем, опять скрыты восьмистишия. Восемь стихов, восемь тактов – это минимальная музыкальная фраза в теории музыки. А здесь это по–настоящему такты польского танца (фр. Polonaise, от polonais – польский). Полонез трехдолен – стихотворение написано трехсложником. Полонезы Ф. Шопена, самые известные полонезы, торжественны – стихотворение Северянина царственно грациозно. Наконец, ритм полонеза – (4; т.4, 368), а ритм “Шампанского полонеза”: из–за такта (так как амфибрахий) + ударный слог (первая восьмая) + 2 безударных (две шестнадцатых) + 3 оставшихся слога (еще три восьмых) + начало следующего стиха (одна безударная восьмая):

Шампанское, в лилии журчащее искристо...

Количество ритмических ударов в танце равно количеству слогов в стихотворении (иногда на месте слогов – уместные цезуры), а ударные слоги приходятся на сильные доли.

“Полонез “Титания”” (“Mignon”, ария Филины) написан в другой манере и другом ритме. Это, скорее всего, опять воспоминание о полюбившейся опере А.Тома без претензии на поэтическую интерпретацию жанра. Размер стихотворения сложен – от 5–стопного ямба до односложного рифмованного слова. И настроение в этом “Полонезе” навеяно образом Филины: кокетливое и жеманное.

Лишь в жанре хабанеры Северянин будет постоянно придерживаться найденного им ритма, удивительно эквивалентного ритму действительного музыкального жанра. Хабанера (исп. Habanera, от

названия города La Habana – Гавана) – кубинский танец и песня. Ее композиция двухчастна, состоит из 2 восьмитактовых периодов, каждый из которых повторяется дважды (4 периода всего). Размер 2/4, темп умеренный или умеренно подвижный, возможных ритма три: 1), 2), 3). В хабанере преобладает натуральный мажор, главные ее черты заключаются в мелодической линии – “эмоционально открытой, нежной, сладостной и элегантной одновременно”. В разное время хабанеры писали Ж. Бизе, М. Равель, К. Дебюсси и другие композиторы (4; т.5, 1008–1010).

Северянин находит поэтический эквивалент третьему виду ритма: “От грез Кларета – в глазах рубины...” (“Хабанера III”), в других книгах – “Вонзите штопор в упругость пробки...” (“Хабанера II”), “Под бубны солнца, под гуд гитары...” (“Хабанера IV”). Если размер стихотворения рассматривать как 2–стопный ямб с границами стиха посередине графической строки (следовательно, опять вместо четверостишия восьмистишие), то везде количество слогов совпадет с количеством музыкальных доль, ударения – с синкопами, а число тактов с количеством стихов. “Хабанера III” и “Хабанера IV” имеют традиционные 4 периода, “Хабанера II” – только три. Главное же, что сумел передать Северянин, — элегантность и мажорность хабанеры, неиссякаемую радость жизни.

Таким образом, становится очевидно мастерство Северянина-экспериментатора. Почему же его творчество пронизано салонностью и искусственностью чувства? Возможно, дело здесь в сознательном антитворчестве, в презрении к публике, неспособной отличить настоящее от подделки под него.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б а б и ч е в а Ю. В. “Аще не умрет...”//Северянин И. Классические розы; Медальоны. – М.: Художественная литература, 1991.
2. Кошелев В. А., Сапогов В. А. “Король поэтов Игорь Северянин”// Северянин Игорь. Сочинения в 5–ти т. Т.1. – СПб.:Logos, 1995.
3. Кошелев В. А., Сапогов В. А. “Музей моей весны...”//Северянин Игорь. Стихотворения. Поэмы. – Архангельск; Вологда: Сев.-Зап. кн. изд-во. Вологодское отделение, 1988.
4. Музыкальная энциклопедия. В 6–ти т. – М.: Советская энциклопедия, 1974.
5. Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т.2. – М.: Музыка, 1987.
6. С е в е р я н и н Игорь. Сочинения в 5–ти т. Т.1. – СПб.: Logos, 1995.