

Музыкальные жанры в поэтической книге Игоря Северянина «Громокипящий кубок»

«Не думаем, чтобы надобно было доказывать, что Игорь Северянин — истинный поэт. Это почувствует каждый, способный понимать поэзию, кто прочтет “Громокипящий кубок”».

В. Я. Брюсов

*Я — композитор; в моих стихах —
Чаруйные ритмы.*

Игорь Северянин

Загадка поэта Игоря Северянина до сих пор волнует многих литературоведов, но попытки осмыслить факт его ошеломительной популярности в предреволюционные годы трудно назвать удовлетворительными. Причиной тому, возможно, оказывалась не совсем верная позиция по отношению к поэту — стремление увидеть в нем лишь явление массовой литературы, нивелируя его поэтическое мастерство и постоянную тонкую самоиронию.

Разрешая вопрос о художественной значимости поэзии Северянина, заметим, что его открыто приветствовали лучшие представители литературы начала века: В. Брюсов, Ф. Сологуб, Н. Гумилев, А. Блок, М. Горький, В. Маяковский. Так, Н. Гумилев отмечал в «Письмах о русской поэзии»: «Что он [Северянин] поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои, и остро пережитые темы» [Гумилев 1990: 171].

Итак, Северянин, согласно авторитетному мнению мэтров русского стиха, — поэт. И тем не менее нельзя не согласиться, что перед нами — своеобразный феномен русской культуры XX века, требующий специального подхода и изучения. На наш взгляд, такой специальный подход должен состояться, если мы посмотрим на Северянина с точки зрения не оценки, но анализа и объяснения, реконструировав механизмы его влияния на публику, исходя из самих текстов поэта.

Проанализировав творческое наследие Северянина, мы пришли к выводу, что объяснение указанного феномена тесно связано с проблемой «литература и музыка», которая стала точкой отсчета для наших размышлений. Объясним почему.

Прежде всего, Северянин был не просто поэт, но, по определению Ю. Шумакова, «поэт на эстраде», «создатель своеобразной исполнительской манеры» [Шумаков 1989: 198]. Не случайно сам Игорь Васильевич писал:

*Кто не слышал меня, тот меня не постиг
Никогда-никогда, никогда-никогда...*

Читая свои стихи, Северянин не подчеркивал их смысл, а, наоборот, затруднял их восприятие неожиданными интонационными паузами, растягиванием гласных звуков. От начала к концу стихотворения распевность все больше нарастала, чтение почти превращалось в пение (сохранились ноты основных мелодий И. Северянина, записанные композитором С. Ф. Дешкиным) [Кошелев 1998: 11]. Георгий Иванов отмечал в своих мемуарах «Петербургские зимы»: «Он их пел на какой-то опереточный мотив, все на один и тот же. Но к его стихам это подходило...» [Иванов 1989: 294].

Подобная манера исполнения имела свои причины.

Во-первых, биография поэта содержит множество фактов, указывающих на его тесную связь с музыкой. Не случайно в цикле «Медальоны» (1927) присутствуют тексты, посвященные М. Глинке, Э. Григу, П. Чайковскому и другим известным композиторам. В детстве Северянин очень любил оперу, которая, как он вспоминает в книге «Уснувшие весны», произвела на него «сразу же громадное впечатление» [Северянин 1990: 381]. В романе «Падучая стремнина» (1922) поэт дал такую оценку своим детским впечатлениям:

*Благодаря хождениям постоянным
По операм и к музыке влечение
Мои стихи исполнены мелодий [Северянин 1995, III: 201].*

Троюродной сестрой поэта была знаменитая певица Е. Мравина (Мравинская) — одна из лучших представительниц русского вокального искусства. Сам Игорь Васильевич обладал хорошо поставленным от природы голосом оперной мощи. Современников поражал диапазон голоса и умение им владеть. Ю. Шумаков, слышавший поэта в Тарту, писал: «Подчас мне казалось, что на низких нотах раздается дальний рокот органа. В нежных строках, в баритональном басы Северянина слышалась виолончель, затем вступала флейта. На высоких нотах голос поэта приближался к скорбному зову скрипки» [Шумаков 1989: 198].

Во-вторых, элементы музыкальности можно обнаружить непосредственно в поэтике стихотворений Северянина. Свои лирические миниатюры он называл не иначе как «поэзы», указывая не столько на их жанровую специфику, сколько опять же на особую форму исполнения: «нечто среднее между чтением и пением» [Кошелев 1988: 11]. Анализ поэтики текстов Северянина показывает, что для них характерны многочисленные повторы, особые «раскачивающие» размеры, необычайная звучность фразы за счет множества ассонансов и аллитераций (причем в большинстве своем сонорных). Очевидно, им были изучены выразительные музыкальные мелодические и ритмические приемы, и он находил им свои, словесные эквиваленты.

Кроме того, в своей неизданной стиховедческой работе Северянин прибегает к понятию «кода», обозначая этим словом все слоги, безударные и ударные, после последней полной стопы [О Игоре Се-

веряние 1987: 68]. Кода в теории музыки (итал. coda, от лат. cauda — хвост) — завершающий раздел любой музыкальной пьесы [Музыкальная энциклопедия 1973, II: 852].

Наконец, в-третьих, появление Игоря Северянина как феномена русской культуры начала XX века было обусловлено ходом литературного процесса. Как основатель эгофутуризма и представитель футуризма, поэт находился в русле общей тенденции к формотворчеству. Известны эксперименты Северянина со словом, но существовал еще и седьмой лозунг футуризма — «разнообразии метров» [Встречи с прошлым 1982: 131], который означал эксперименты с ритмом, имеющие зачастую музыкальную базу.

Таким образом, становятся вполне объяснимыми слова С. Прокофьева нашедшего также в творчестве поэта «применение контрапункта и фуги»: «Северянин — поэт-музыкант» [Шумаков 1989: 199].

Учитывая все вышесказанное, нам представляется целесообразным выделить в феномене Игоря Северянина три аспекта: литературный, музыкальный и исполнительский (декламационный). На наш взгляд, объективному рассмотрению подлежат только первые два. Окончательное представление об исполнительском мастерстве поэта не может быть дано даже при изучении имеющихся материалов. Однако возможно *приближение* к нему через анализ лирико-музыкальных ресурсов творческого наследия Северянина.

Так или иначе, на данном этапе рассуждения мы сталкиваемся с еще одним понятием, характеризующим поэтику модернизма, — синтез искусств. Синтез искусств (греч. synthesis — соединение, сочетание) — это добровольный, органический союз равноправных, окончательно сформировавшихся видов искусства. Это результат взаимодействия противоположных начал, которые, вступая в конфликт между собой, преодолевают его и сочетаются в новую художественно-синтетическую реальность [Энциклопедический словарь по культурологии 1997: 348]. Исследователи полагают, что художественный синтез, как, впрочем, и обособление искусств, — две тенденции, сопровождающие всю историю человеческой культуры [Зись 1978: 5].

Модернизм, будучи преемником романтизма, углубил и расширил взаимодействие элементов различной художественной фактуры. Достаточно вспомнить в литературе «Симфонии» А. Белого, в живо-

писи «Сонаты» М. Чюрлениса, в музыке «Поэмы» А. Скрябина. Одной из главных точек соприкосновения различных видов искусств стал обмен жанрами. Жанр (от франц. genre — род, вид) — многозначное понятие, в нашем случае это исторически складывающийся тип произведения; теоретически осмысленное обобщение черт, свойственных более или менее обширной группе произведений [Литературный энциклопедический словарь 1987: 106]. Данный термин стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения, исходя из комплекса использованных выразительных средств [Музыкальная энциклопедия 1973, II: 383]. Такое понимание жанра характерно и для литературы, и для музыки, хотя, безусловно, набор жанров различен в силу специфики того или иного вида искусства.

В творчестве Северянина часто используется прием обозначения поэтической миниатюры музыкальным жанром. Какие основания имелись у поэта для такого называния? Задача второй, практической части данной работы — проследить на конкретных примерах механизм проникновения музыкальной текстуры в стихотворную ткань. Причем мы допускаем два уровня взаимодействия: уровень содержания и уровень поэтики. Под первым подразумеваем отражение в названии жанра лишь идейно-тематического аспекта произведения, под вторым — ритмические и композиционные аналогии.

* * *

В качестве поля для исследования выберем книгу Северянина — «Громокипящий кубок» (1913) [Северянин 1995, I]. Как отмечают литературоведы, это самый удачный сборник поэта. В нем «отразились все лучшие качества Северянина-поэта: искреннее и упоенное приятие мира, умение точно и пластично его живописать, острота лирических переживаний, оригинальная стихотворная техника» [Кошелев 1988: 10].

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

своим 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 примыкает «Песенка Филины» («*Mignon*» А. Thomas), гимны — торжественная песня («Пасхальный гимн», «Алтайский гимн») и романсы («Романс», «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» [Музыкальная энциклопедия 1973, IV: 264].

Открывает ряд песенных жанров «*Berceuse осенний*» («День ало-сиз. Лимонолистный лес...»). В теории музыки колыбельная (франц. *berceuse*, нем. *wiegenlied*, англ. *lullaby*) — небольшая пьеса со словами или без, для которой характерно спокойное, замедленное движение, повторы попевок и ритмических фигур. Наиболее часто используется размер 6/8 (напомним, что он близок к размеру 2/4) [Музыкальная энциклопедия 1973, II: 881].

Тема «*Berceuse осеннего*» лирична, но необычна. Стихотворение повествует о замужней молодой женщине, которая ждет возлюбленного («галантный мой Экссесс»). Ей нет дела до своего мужа и трехлетнего ребенка («Кто мне сказал, что у меня есть муж / И трижды ове-сененный 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 нена-вистный дом и вернется к жизни: «Вернет меня к моей бесцельной яви...» Но «явь бесцельна», «Экссесс» покинет героиню все равно, и появляются ноты безысходности, безнадежности, безуспешно при-крывающиеся и вместе с тем усиливающиеся колыбельной.

Стихотворение распевно. Это достигается тем, что смысловое ударение чаще всего оказывается на 2 и 5 ударном слоге, а между ними ударные слоги лишаются ударения: «День ало-сиз. Лимоно-

лиственный 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 и 4 строках четверостишия дополнительным слогом женской клаузулы («Драприт стволы в туманную туни(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» темпоритм.

«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 двустишии) или 6/8 (все двустишие — 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 положена на традиционный мотив русской частушки.

*Зашалила, загуляла по деревне молодуха.
Было в поле, да на воле, было в день Святого духа.*

Каждое двустишие по построению напоминает частушечное четверостишие: необязательная рифмовка 1 и 3 строк, обилие внутренней рифмы, наконец, самостоятельность и законченность. В «Chanson Russe» чувствуется русский национальный характер, отраженный в мотивах гуляния и удалства и передающийся в поэтике стихотворения особыми средствами: нелитературной лексикой («гоже»,

«расплевались») и внешним обликом стихотворения — широким и раздольным.

«Chanson coquette» — игривая песня. Точнее — кокетливая песня. Ее тема — флирт «виконтессы» и «виконта». Лейтмотив — царство музыки на фоне моря и двух душ, «танцующих в море». Именно музыка мира, души и поэзии преобразует 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», А. Thomas). 3-стопный ямб, а отсюда быстрота стиха создают ощущение веселых опереточных куплетов: простенький и пошленький мотив — два движения мелодии вверх и вниз, стремительный подъем-кульминация и примитивный спуск в тонику.

*Лаэрт, Лаэрт, мой милый,
Возлюбленный Лаэрт!
Сейчас я получила
Сиреневый конверт.*

Этот мотив повторяется, подчеркивается постоянной припевкой о «Лаэрте». «Песенка» наполнена банальными, слащавыми сравнениями («точно кролик», «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 расчетливый [Оперные либретто 1987: 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.

В семействе романсов имеют место разные жанры, в том числе 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 привстала...»), «Баллада» («У мельницы дряхлой, закутанной в мох...») мы не рискуем отрывать от литературной традиции, так как в книге «Громокипящий кубок» явственно ощущаются романтические мотивы.

Почти все последующие жанры, исследуемые нами, будут новаторскими в системе литературных жанров (оговорка необходима лишь по поводу ноктурна: вспомним «Notturmo» А. Фета в поэтическом цикле «Мелодии»).

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 не ударен первый ударный слог, и мелодия слов 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. potturmo, нем. nokturne) заимствован Северянином из музыки для обозначения ночной пейзажной зарисовки с любовным тематическим оттенком. Пьесы, написанные в этом жанре, обычно в 18–19 вв. исполнялись на открытом воздухе в ночное время (отмечается близость ноктурна к серенаде), а позднее носили элегический или мечтательный характер и были трехчастными. Р. Шуман придал ноктурну оттенки новеллы [Музыкальная энциклопедия 1973, III: 1009].

Нельзя не упомянуть здесь и ноктюрны Ф. Шопена, которому поэт посвятил отдельный «медальон», изящно отмечая: «Бог музыки — в его вселился орнус».

Этот «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.

*Пропитались все растенья соловьями
И гудели, замирая, как струна,
А в воде — в реке, в пруде, в озерах, в яме —
Фонарями разбросалась луна.*

Третий «Ноктюрн» («Бледнел померанцевый 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 щемящего 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 воскресе! Христос воскресе!
Сон смерти — глуше, чем спит скала...
Поют победу в огне экспрессий
Поют Бессмертье колокола.*

Здесь мы слышим не только пение церковного хора, но и звон колоколов. Для любого гимна характерна образность литератур-

ного текста, легко запоминающаяся мелодия, ясный, размеренный ритм и общий величавый характер музыки [Музыкальная энциклопедия 1973, I: 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 и 3 стопе («Светло целуйте уста друг другу...»). 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 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 инструментальных жанрах. В «Громокипящем кубке» таковых четыре: соната («Элементарная соната»), прелюдия («Prelude I»), полонез («Шампанский полонез» и «Полонез “Титания”»), хабанера («Хабанера III»). Первые два — собственно инструментальные, последние два — танцевальные.

«Элементарная соната» содержит 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 [Музыкальная энциклопедия 1973, V: 193].

Стихотворение Северянина написано 4-стопным ямбом и строфически оформлено двустишиями, каждое из которых целесообраз-

но 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 и 3 стопы. Следовательно, при жестком начале (всегда ударном) и жесткой концовке (тоже всегда ударной) середина стиха «пробегаётся». Создается эффект быстрой волны, эффект *allegro*.

*О, милая, как я печалюсь! о милая, как я тоскую!
Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...*

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

*Но все-таки свиданье лучше, чем вечное к нему стремленье,
Но все-таки биенье мига прекраснее веков забвенья!..*

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 [Музыкальная энциклопедия 1973, IV: 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 строфа — почти зеркальное отражение первой. Импровизационное начало проявляется

в последнем шестистишии: рифмуются 1, 2, 3 и 6 строки, а вместо 6 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 уровне.

В 1987 году в Таллине вышел сборник «Венок поэту: Игорь Северянин». В нем напечатано воспоминание К. Паустовского «О Северянине»:

«К его ногам бросали цветы — темные розы. Но он стоял все так же неподвижно и не поднял ни одного цветка. Потом он сделал шаг вперед, зал затих, и я услышал чуть картавое пение очень салонных и музыкальных стихов:

*Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!-
Ее целомудрием святеет оно!
Миньон с Эскамильо! Миньон с Эскамильо!
Шампанское в лилии — святое вино!*

В этом была своя магия, в этом пении стихов, где мелодия извлекалась из слов, не имевших смысла. Язык существовал только как музыка. Больше от него ничего не требовалось. Человеческая мысль превращалась в поблескивание стекляруса, шуршание надушенного шелка, в страусовые перья вееров и пену шампанского...» [Венок поэту 1987: 29].

Вот какое впечатление на К. Паустовского произвел «Шампанский полонез». В четверостишиях этого стихотворения, написанного 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. ро-

lonaise, от polonais — польский) [Музыкальная энциклопедия 1973, IV: 368]. Полонез трехдолен — стихотворение написано трехсложником. Полонезы Ф.Шопена, самые известные полонезы, торжественны — стихотворение Северянина царственно грациозно. Наконец, ритм полонеза:



а ритм «Шампанского полонеза»: из затакта (так как амфибрахий) + ударный слог (первая восьмая) + 2 безударных (две шестнадцатых) + 3 оставшихся слога (еще три восьмых) + начало следующего стиха (одна безударная восьмая):

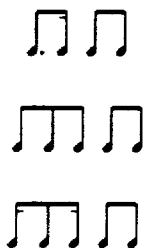
Шампанское, в лилии журчащее искристо...



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 любимшейся 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.



В хабанере преобладает натуральный мажор, главные ее черты заключаются в мелодической линии — «эмоционально открытой, нежной, сладостной и элегантно одновременно» [Музыкальная энциклопедия 1973, V: 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 долей в такте, ударения — с синкопами, а количество тактов (минимальная музыкальная фраза) — с количеством стихов в строфе.

От грез Кларета — в глазах рубины...



«Хабанера III» и «Хабанера IV» имеют традиционные 4 периода, «Хабанера II» — только три.

Но главное, что сумел передать Северянин, — элегантность и мажорность хабанеры, неисскаемую радость жизни. В этих стихотворениях чувствуется южная, латиноамериканская стихия, лукавость и таинственность кубинских танцовщиц.

Таким образом, использование музыкальных жанров в художественной системе Северянина наполнено важным организующим

смыслом: посредством применения содержательных элементов и выразительных средств из другого вида искусства автор создает произведения, уникальные по технике исполнения. Думаем, что подобный жанровый синкретизм сыграл немаловажную роль и в декламационном аспекте феномена Северянина, формируя и стимулируя такую манеру чтения, где реализовывались бы все мелодические и ритмические ресурсы текста.