

## **ПРИМЕЧАНИЯ И ЛИТЕРАТУРА**

К. Ф. Тарановский. Звукопись в «Североостоке» М. Волонтина // Orbis Scriptus Dmitrij Tschizevskij zum 70 Geburtstag.—München, 1966.—Р. 835—840.

~~~~~ 20 ~~~~

**С. С. БИРЮКОВА,  
С. Е. БИРЮКОВ**

### **ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. И. ВВЕДЕНСКОГО**

Я. С. Друскин, оставивший важные наблюдения над поэтикой Введенского, писал, что у него «была граница между жизнью и искусством». Далее он расшифровывает: «Введенский был человек, т. е. ел, пил, спал, зарабатывал деньги писанием большей частью ненужных ему детских стихотворений, ухаживал за женщинами, играл в карты. И тот же самый Александр Иванович Введенский вдруг отрещался от всех практических и интересных дел, усаживался в угол на стуле, положив на колени книгу, на книгу — бумагу — потому что своего письменного стола у него никогда не было — и писал стихи, за которые ему не только не платили денег, нооборот, за которые тупые и злые люди убили его».

Итак, первое — «граница между жизнью и искусством». Но здесь как бы еще нет ничего принципиально нового. Второе — философская настроенность поэзии. Именно с философской точки зрения чаще всего и рассматриваются произведения Введенского, даже филологами. Очень сильный философский аспект постоянно присутствует, например, в работах о Введенском пристального исследователя его творчества М. Б. Мейлаха. В частности, он пишет: «Представляется, что, дискредитируя механизмы языка, Введенский ставит опыт, призванный исследовать возможности детерминированного сознания, и стремится не столько к восстановлению

его нормальных функций, сколько к изучению их состоятельности в более глубоком плане».

В философском же ключе — «задания-разрешения» — рассматривает языковую практику Введенского О. Г. Ревзина: «...В человеческом языке скрыто не только тривиальное отображение форм жизни, заданных нашим восприятием ее, но в нем скрыты и новые формы, которых мы не знаем и не представляем их, и они-то, эти новые формы, и есть истинное искусство, дающее возможность полноценно использовать язык как средство познания, воздействия и общения. Чтобы эти новые формы обнаружить, мы должны выявить правила, которые управляют тривиальной поэзией, отказаться от них и открыть таким образом пространство для нового мировоззрения. (...) Мы должны отказаться от тех сочетаемостей живого и неживого, действий и объектов, которые заданы нам формами обыденного сознания. Лишь тогда — вне привычных глагольных управлений, вне заданного для каждого объекта способа действий и состояний — мы сможем частично проникнуть в иной, созданный самим языком и отвечающий, возможно, внутренним потребностям души человека, новый мир».

Вне зависимости от того, ставилась ли Введенским специальная задача реформирования поэтического языка, объективно он шел как раз в том направлении, которое определяет О. Г. Ревзина. Подтверждение этому мы находим у Заболоцкого, который обращал к Введенскому упреки в «убийстве фонетики», в разрушении композиции, и даже полагал, что его «стихи не стоят на земле, на той, на которой мы живем». Заболоцкий писал: «Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. (...) Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслистистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным».

Это заявление Заболоцкого можно объяснить отличием от Введенского подходом к интонации. Несмотря на то, что оба поэта обращались, условно говоря, к «неклассическим» формам стиха, использовавшимся до них в сниженных жанрах, подходы у них были разными. Заболоцкий тяготел к конструктивной выразительности стиха и потому его сдвиги в «Столбцах», в стихах и поэмах конца 20-х начала 30-х годов были упорядочены и в целом предсказуемы. К тому

же Заболоцкий очень точно вел тему, при всех обострениях смысла странностью сближения слов, он рисовал картину, шел от живописных решений. Похоже, он, учившийся однажды у Павла Фilonова, воспринял «аналитический метод» выдающегося художника и попытался применить его в поэзии. Заболоцкому это удалось — его «Столбцы» представляют собой ряд блестательно прописанных картин, где динамика присутствует в виде называния, а сами картины являются собой фундаментальную неподвижность.

Впрочем, со стороны различия в поэтике Заболоцкого, Введенского, Хармса и даже Олейникова в то время, видимо, не воспринимались. Так, Н. Асеев к 1932 году уже окончательно вставший на рельсы хорошо отделанного рассказывавшего стиха, обвинял всех этих поэтов скопом в попытке «обосновать свой творческий метод на пародированной восстановленности архаических компонентов стиха». А о Заболоцком он даже говорил, что у него «издевательство над этой традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа превратился в идиотизм содержания».

Но вернемся к Введенскому. Я. С. Друскин, обращая внимание на несовпадения между Заболоцким и Введенским, говорил, что у Введенского «не тема в обычном смысле определяла ритм и интонацию, но ритм и интонация определяли тему». Этот вывод был сделан им преимущественно на материале стихов 25—26 годов, когда Введенский называл себя «авто-риттом бессмыслицы» и писал стихи, в которых использовал заумь и принципы алогизма. Но в общем замечание Друскина вполне распространямо на все известное нам творчество поэта.

Интонационные смены у Введенского часто скрыты, не предсказуемы. Однако глубокое вчитывание в текст дает возможность выявить гармоничность и даже рациональность построения его текстов. Сделать это можно разными путями. Мы изберем здесь один — на примере одной вещи: «Мне жалко что я не зверь...», называемой еще «Ковер Гортензия». И при этом воспользуемся авторской подсказкой, которую приводит М. Мейлах в комментариях к произведению: «В 1939 году Введенский учил Т. Липавскую, как надо читать его стихи. При чтении «Ковер Гортензия» надо, сказал Введенский, выделять местоимения; во-вторых, выделять повторяющиеся обороты — «мне жалко...», «мне трудно...» и другие, подобные им; в-третьих, к концу некоторых раз-

делов и особенно к концу всего стихотворения замедлять «темп» чтения. Замечания Введенского, как вспоминает Т. Липавская, относились не только к стихотворению «Ковер Гортензия», но и к другим его стихам».

Таким образом, Введенский дал ключ к авторской трактовке этого по сути дела музыкального произведения. Отношение Введенского к музыке было очень глубокое. В произведении «Кругом возможно Бог» персонаж Носов так определяет музыкальное искусство:

Важнее всех искусств  
я полагаю музыкальное.  
Лишь в нем мы видим кости чувств.  
Оно стеклянное, зеркальное.

Вполне возможно, что устами Носова здесь говорит автор. Во всяком случае и «зеркальность» и «кости чувств» вполне отчетливо проступают в «Мне жалко что я не зверь...». Вот само это произведение:

Мне жалко что я не зверь,  
бегающий по синей дорожке,  
говорящий себе поверъ,  
а другому себе подожди немножко,  
мы выйдем с тобой погулять в лес  
для рассмотрения ничтожных листьев.  
Мне жалко что я не звезда,  
бегающая по небосводу,  
в поисках точного гнезда  
она находит себя и пустую земную воду,  
никто не слыхал чтобы звезда издавала  
скрип,  
ее назначение ободрять собственным  
молчанием рыб.

Еще есть у меня претензия,  
что я не ковер, не гортензия.  
Мне жалко что я не крыша,  
распадающаяся постепенно,  
которую дождь размачивает,  
у которой смерть не мгновенна.  
Мне не нравится что я смертен,  
мне жалко что я неточен.  
Многим многим лучше, поверьте,  
частица дня единица ночи.  
Мне жалко что я не орел,  
перелетающий вершины и вершины,

которому на ум взбрел  
человек, наблюдающий аршины.

Мне жалко что я не орел,  
перелетающий длинные вершины,  
которому на ум взбрел  
человек, наблюдающий аршины.

Мы сядем с тобою ветер  
на этот камушек смерти.  
Мне жалко что я не чаша,  
мне не нравится что я не жалость.

Мне жалко что я не роща,  
которая листьями вооружалась.  
Мне трудно что я с минутами,  
меня они страшно запутали.

Мне невероятно обидно  
что меня по-настоящему видно.  
Еще есть у меня претензия,  
что я не ковер, не гортензия.

Мне страшно что я двигаюсь  
не так как жуки жуки,  
как бабочки и коляски  
и как жуки пауки.

Мне страшно что я двигаюсь  
непохоже на червяка,  
червяк прорывает в земле норы,  
заводя с землей разговоры.  
Земля где твои дела,  
говорит ей холодный червяк,  
а земля распоряжаясь покойниками,  
может быть в ответ молчит,  
она знает что все не так.

Мне трудно что я с минутами,  
они меня страшно запутали.

Мне страшно что я не трава трава,  
мне страшно что я не свеча.

Мне страшно что я не свеча трава,  
на это я отвечал,  
и мигом качаются дерева.

Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не замечаю что они различны,  
что каждая живет однажды.

Мне страшно что я при взгляде  
 на две одинаковые вещи  
 не вижу что они усердно  
 стараются быть похожими.  
 Я вижу искаженный мир,  
 я слышу шепот заглушенных лир,  
 и тут за кончик буквы взяв,  
 я поднимаю слово шкаф,  
 теперь я ставлю шкаф на место,  
 он вещества крутое тесто.  
 Мне не нравится что я смертен,  
 мне жалко что я не точен,  
 многим многим лучше, поверьте,  
 частица дня единица ночи.  
 Еще есть у меня претензия,  
 что я не ковер, не гортензия.  
 Мы выйдем с собой погулять в лес  
 для рассмотрения ничтожных листьев,  
 мне жалко что на этих листьях  
 я не увижу незаметных слов,  
 называющихся случай, называющихся  
 бессмертие, называющихся вид основ.  
 Мне жалко что я не орел,  
 перелетающий вершины и вершины,  
 которому на ум взбрел  
 человек, наблюдающий аршины.  
 Мне страшно что все приходит  
 в ветхость,  
 и я по сравнению с этим не редкость.  
 Мы сядем с тобою ветер  
 на этот камушек смерти.  
 Кругом как свеча возрастает трава,  
 и мигом качаются деревы.  
 Мне жалко что я не семя,  
 мне страшно что я не тучность.  
 Червяк ползет за всеми,  
 он несет однозвучность.  
 Мне страшно что я неизвестность,  
 мне жалко что я не огонь.

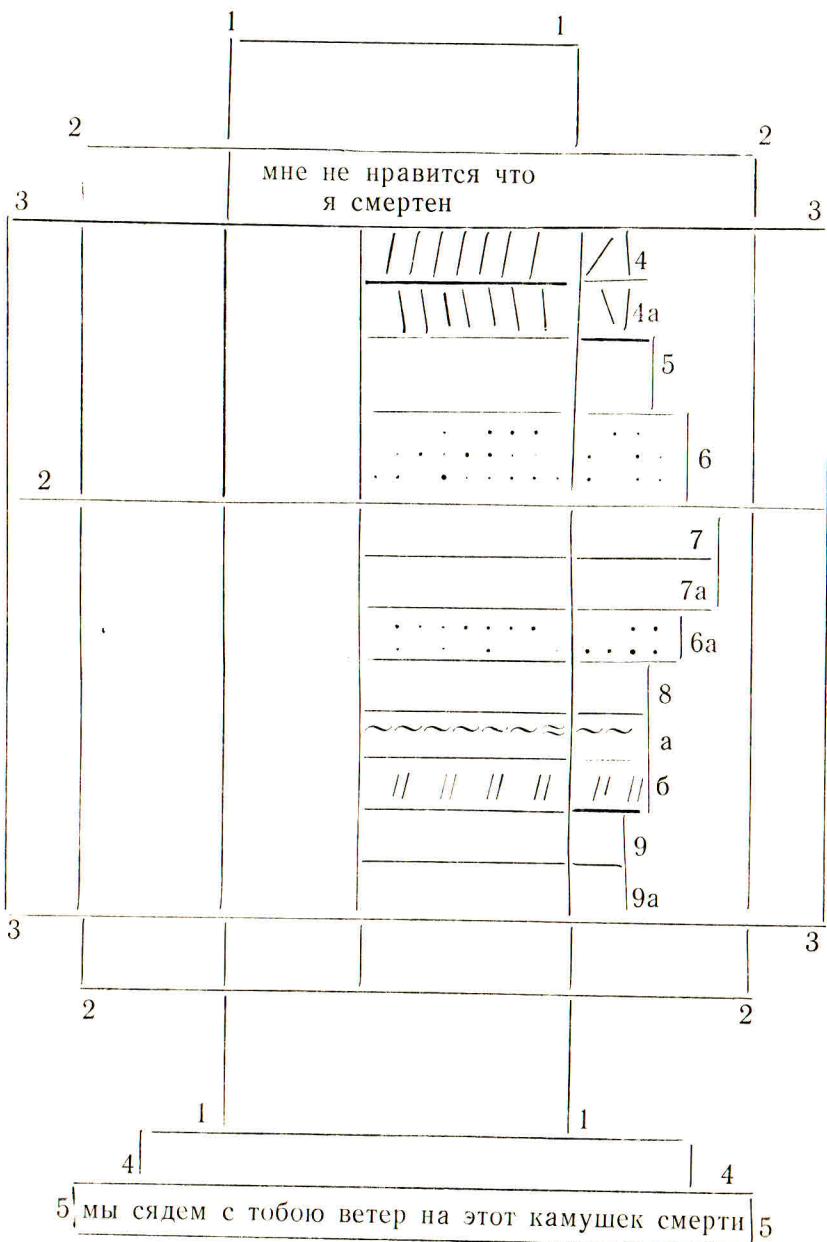
Произведение «Мне жалко что я не зверь...» строится на системе лейтмотивов, которые проводятся как в измененном, так и в неизмененном виде. Прежде чем показать на схеме, как это происходит, выпишем лейтмотивы в первом прове-

дении (т. е. без вариантов) и обозначим первой цифрой порядковый номер, а второй—количество проведений:

- |   |                                                                         |   |
|---|-------------------------------------------------------------------------|---|
| 1 | Мы выйдем с собой погулять в лес<br>для рассмотрения ничтожных листьев. | 2 |
| 2 | Еще есть у меня претензия,<br>что я не ковер, не гортензия.             | 3 |
| 3 | Мне не нравится что я смертен,<br>мне жалко что я неточен.              | 2 |
| 4 | Мне жалко что я не орел,<br>перелетающий вершины и вершины              | 3 |
| 5 | Мы сядем с тобою ветер<br>на этот камушек смерти.                       | 2 |
| 6 | Мне трудно что я с минутами,<br>меня они страшно запутали.              | 2 |
| 7 | Мне страшно что я двигаюсь                                              | 2 |
| 8 | Мне страшно что я не трава трава                                        | 3 |
| 9 | Мне страшно что я при взгляде<br>на две одинаковые вещи                 | 2 |

А теперь расположим «кости чувств» на схеме, на которой цифрами под «а» и «б» помечены лейтмотивы во втором и третьем проведении (с изменениями).

## «КОСТИ ЧУВСТВ»



Итак, логика лейтмотивов и лейттем образует достаточно жесткую конструкцию. Благодаря этой жесткости осталльной материал произведения, вбирающий и развивающий лейттемы, движется свободно и гибко, сохраняя и передавая естественность вольного дыхания. Рассмотрим лейтмотивы. Их 9. При кажущейся разбросанности порядок их проведения образует симметричную форму с трехчастной структурой. Все поэтические события произрастают в трехмерном пространстве, замкнутом лейтмотивами 1, 2, 3. № 3 — срединный по развитию, по интенсивности напряжения. Здесь происходит дробление мотивов: 4, 4а, 6, 6а, 7, 7а, 8, 8а, 8б, 9, 9а. Точка золотого сечения — лейттема № 2 — «Еще есть у меня претензия...» — во втором проведении. Она как бы делит разработку (с 4 по 9а) на два раздела: от 4—6 до 7—9а.

Таким образом, дробность структуры не разбивает напряженной цельности.

Гармоничен зеркальный ход репризы по сравнению с экспозицией: 1-2-3 (экспозиция) и 3-2-1 (реприза). 4 и 5 в повторном проведении образуют своеобразную коду (завершение). Кодовые, символические обозначения разделов формы по лейттемам дают прорастание глубинного смысла: 1 («Мы выйдем с собой погулять в лес...») — вбирает всю форму, кроме завершения; 2 («Еще есть у меня претензия...») — второй по значимости раздел; 3 («Мне не нравится что я смертен...») — кульминационный раздел, внутри которого разрабатываются все лейттемы, кроме 1, 2, 3.

Заключительный раздел коды — «Мы сядем с тобою ветер // на этот камушек смерти...» — закрепляет, как это часто встречается у Введенского, мотив смерти как жизненного состояния.

Именно эти колебания лейтмотивов в сочетании с местоменной экспансией создают в произведении множественность смыслов, несводимых даже к такому расширительному пониманию, как единение со всем сущим на земле и проблематичность перехода в иные формы существования. Лирическая серьезность сочетается здесь с лирической ironией. Неожиданная канцелярская «претензия» рифмуется с неожиданным оранжерейным цветком «гортензией». Человек «взбрел» на ум орлу, словно на гору, и этот человек «наблюдает аршины» — числовое измерение мира и те аршины, которые отводятся для могилы (здесь же «взбредают на ум» хлебниковские «аршины звука»). И тут же возникает «камушек смерти». Мотив смерти у Введенского постоянен

так же, как постоянны запутывания ходов к ней. Введенский как бы уходит от смерти в «широкое непонимание», в нерасшифрованность, пока не придет гонец, как в последней дошедшей до нас вещи «Где. Когда», записанной в 1941 году, в которой есть такие строки:

Спи. Прощай. Пришел конец.  
За тобой пришел гонец.  
Он пришел последний час.  
Господи помилуй нас.  
Господи помилуй нас.  
Господи помилуй нас.

## ПРИМЕЧАНИЯ И ЛИТЕРАТУРА

Все цитаты и произведение «Мне жалко что я не зверь...» даются по изданию: Введенский А. И. Полное собрание произведений / Сост. и подг. текста М. Мейлаха и В. Эрля, вст. ст. и примеч. М. Мейлаха. В 2 т. — М.: Гилея, 1993.

20

П. Н. ЕВТИХИЕВ,  
Л. Ю. ЕВТИХИЕВА

## ПСИХОСЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

«Мы можем понимать поэтическое произведение настолько, насколько мы участвуем в его создании».

А. А. Потебня.

Музыканты-исполнители, как никто другой, остро ощущают границы ремесла и искусства. Понять музыкальный текст слушающему — значит суметь актуализировать такие личные интеллектуальные, эмоциональные представления,

которые адекватно отражают художественную информацию слушаемого произведения. Для исполнителя (говорящего) сложности умножаются в несколько раз: понять не значит исполнить. Необходимы двигательно-технические умения, по своей природе далекие от художественной информации. Они, казалось бы, отрываются навсегда от художественных задач, выделяясь в специальную, чисто конструктивную плоскость всей исполнительской деятельности. Вечный конфликт формы и содержания...

Успех в преодолении художественно-смысовых и технических сложностей, на наш взгляд, во многом зависит от умения исполнителя строить модель процесса осознания системы значений музыкального текста. Решение этой задачи мы видим в использовании психосемантического подхода. Это не случайно, ибо свою задачу психосемантика видит в реконструкции **индивидуальной системы значений**, через призму которой субъект воспринимает мир, других людей, самого себя.

В этой статье мы опираемся на следующее рабочее определение понятие «значение»: «Значение — это обобщенная идеальная модель объекта в сознании субъекта, в которой фиксированы существенные свойства объекта, выделенные в совокупной общественной деятельности» (4; 10).

В раскрытии содержания музыкального текста слово играет важную роль (1). Это и понятно, ведь за словом стоит совокупный общественный опыт, фиксированный и кристаллизированный в значениях. Однако акт познания исполнителем содержания музыкального текста осуществляется еще и с помощью предметных «собственоручных действий» (С. И. Савшинский). Эти действия также могут быть рассмотрены как носители значений, ибо через них исполнитель привносит в осваиваемый музыкальный текст такие социально нормированные формы поведения как выразительные движения, танцевальные па, устойчивые визуальные символы, жесты и т. п. Эти носители значений и наполняют собой искомую модель. Таким образом, исполнитель в процессе работы над произведением наводит себя на суть музыкального текста, используя для этого систему вербально-неверbalных значений. Совокупность этих значений, с точки зрения психосемантики, может быть рассмотрена как «некие повествовательные структуры, некие тексты, вызывающие в сознании субъекта целостный контекст ассоциативных связей, вне которого в восприятии первичного текста