

*В.Ф. Городецкая*

*магистр искусств по музыке, музыковед, дирижер*

*(штат Вирджиния, США)*

[veronica\\_gor@yahoo.com](mailto:veronica_gor@yahoo.com)

## МУЗА: ЗВУКОВОЙ АНАЛИЗ СТИХА

Музыкальное мышление в современной поэзии присутствует не в равной степени, но, начиная с Хлебникова, раннего Заболоцкого и Мандельштама, его присутствие возрастает, что обуславливает необходимость участия музыкального комментария при анализе современной поэзии. Филологический аспект теории звука в поэзии раскрывается на основе фундаментальных теоретических работ М.В. Панова и Ю.Н. Тынянова: Панов в «Фонетике» утверждает, что каждый звук поэтической ткани энергетически и семантически заряжен; Тынянов в «Проблемах стихотворного языка» представляет стих, как явление динамической вертикали. Поэзия Ольги Седаковой в равной мере сочетает мышление поэта и композитора, что делает необходимым использование музыковедческих приемов анализа и частичное заимствование устоявшихся музыковедческих терминов. На примере фрагмента стихотворения «Горная ода» и стихотворения «Миньона» исследуется метод звуковой работы Ольги Седаковой: построение с помощью звуковых связей глубинных уровней содержания. В результате проведенного исследования обосновывается формообразующая роль звука в поэзии: «В поэтической речи звук может быть непосредственно, а не через систему лексических и грамматических значений, связан со смыслом» (М.В. Панов).

**Ключевые слова:** Ольга Седакова, поэзия, музыка стиха, анализ поэзии, музыкальный комментарий

Musical thinking in contemporary poetry is present in unequal degrees, however, beginning with Khlebnikov, early Zabolotsky and Mandelstam, its presence increases, which makes the participation of musical commentary essential to contemporary poetical analysis. The philological aspect of the theory of sound in poetry is disclosed on the basis of fundamental theoretical works of Panov and Tynianov: Panov, in his "Phonetics", states that every sound of the poetic tissue is charged both energetically and semantically; Tynianov in "The Problems of Poetic Language" understands verse as a dynamic vertical phenomenon. Olga Sedakova's poetry equally combines the thinking of the poet and the composer, which makes the use of method of musicological analysis and established musicological terms necessary. The method of sound work was explored by poetic analysis of the fragment of the poem "The Mountain's Ode" and the poem "Mignon"; both poems are the examples of the sound work of Olga Sedakova, who builds on the deepest levels of content, by the help of sound relations. The study substantiates formative role of sound in poetry: "In poetic language, the sound is connected to meaning, not through a lexical and grammatical system, but directly." (Panov)

**Keywords:** Olga Sedakova, poetry, music of poetry, poetry analysis, musical commentary

### ВСТУПЛЕНИЕ

Композиторское творчество связано с явлением в сознании композитора музыкальных мыслей в виде попевок, мотивов, музыкальных фраз и даже законченных произведений (Шнитке «Sanctus», «Requiem»). Такие музыкальные мысли могут являться и маститым композиторам, и детям. Бывает ребёнок и нотной грамоты-то ещё не знает, но страстно желает записать услышанный музыкальный образ. А что, если это не мелодия, а звук? И явился он не композитору, а поэту? Тредиаковский: «Поэту важен токмо звон...» [Седакова 2010, 3, 512]; Эйхенбаум: «Звуки в стихе существуют вне связи с образом и несут самостоятельную речевую функцию» [Эйхенбаум, 1925]. О явлении звука, предваряющем стихотворение, сохранилось множество свидетельств, которые приводит Ольга Седакова в инаугурационной речи по случаю присвоения звания Доктора богословия *honoris causa*. Ею перечисляются имена поэтов: Пушкин, Баратынский, Блок, Мандельштам, Заболоцкий, Пастернак, Ахматова, в творчестве которых звук – важнейшая направляющая, определяющая сила [Седакова 2010, 3, 136-137].

© Городецкая В.Ф., 2016

В 20-х годах XX века тема музыки стиха была серьёзным предметом исследования. Далее, вторгаясь в искусство бюрократия – сталинская опричнина – снующая здесь и там, и устанавливающая свои нормы и порядки, наложила вето на дальнейшую разработку и изучение темы звука. И сейчас ещё в той манере, в которой редактируются статьи, чувствуется до боли знакомая манера «железного занавеса»: статья должна быть написана определённым образом, слогом, только определенной звучностью, иначе это ненаучно, иначе статья издана быть не может.

Но в первой четверти XX века статьи по теме «музыка стиха» писались самыми разными стилями, каждому автору разрешалось сохранять свою манеру, и об этом времени ни с чем не сравнимой свободы вспоминали художники различных видов искусств. И донныне мы помним имена филологов и искусствоведов, которые занимались музыкой стиха: Бернштейн, Эйхенбаум, Флоренский. Они касались в этой связи творчества поэтов раннего русского классицизма: Ломоносова и Державина. К ним прибавлялись наблюдения о творчестве позднейших поэтов, Тютчева и Фета. И поэты, и исследователи их творчества сходились на мысли, что есть особый тип поэтического дара, в глубине которого, в корнях, заложено чувство античности. Оно-то и роднит столь разных по стилю поэтов отдаленных эпох. Звук и лад античности в высшей степени присущ дару Ольги Седаковой. Муза является символом этого античного корня, античной общности, поэтому данная статья носит название «Муза».

Музыкальное слышанье поэзии – редчайший дар, который ещё надлежит осмыслить, и эта статья делает определенные шаги в этом направлении. Одним из её достоинств является звуковой анализ фрагмента «Горной оды» и стихотворения «Миньона». Разборы стихотворений Ольги Седаковой показывают, как практически можно подходить к проблеме анализа звуковой материи стиха.

Поэты могут обладать музыкальностью в большей или меньшей степени. В статье Седаковой «Вокализм стиха», в сделанных автором графических разборах гласных понятно, что, скажем, Блок обладал музыкальным даром в большей степени, Брюсов – в меньшей. Брюсов был прекрасным аналитиком, он не мог не видеть, что у него нет гибкости и разнообразия в звучании гласных, но при всем своем аналитическом аппарате он не мог этого исправить, а для Блока музыкальность поэзии была естественным, непринужденным дыханием, свойственным его Музе. Становится понятным, почему в эссе об Александре Величанском Седакова говорит, что не музыкальный дар в наших руках, а, скорее, мы в его. Поэт, который не музыкой движем, никогда не сможет имитировать музыкальность, точно так же как поэт, который слышит звук, как приходящую и входящую из космоса данность, никогда не сможет её игнорировать.

Называя дар Ольги Седаковой «даром пограничных состояний», я имею в виду синтез поэтического и музыкального начала, который был характерен для ранних античных аэдов, аккомпанировавших своим стихам на лире, и исполнявшим их нараспев. Исследованию поэзии Ольги Седаковой и звуку, как первооснове её поэтического творчества, посвящена настоящая работа.

### **ТРОСТНИК**

Поэтический дар Седаковой по преимуществу музыкален. Как дар пограничных состояний, он пограничен и в этом. Бах мыслил себя богословом в музыке, его язык – музыка – стал материей богословия. Седакова пишет музыку стихами, её материя – стихи – никогда не забывают о Музе, которая прислушивается к звуку стиха. Богословие важно, но музыка – как тишина, свет и молчание, как «вещь неизреченная» – важнее.

Каждую систему определяет то, что человек – музыкант, поэт, художник – принимает за первооснову. Когда поэзия за первооснову принимает звук, то и анализ должен строиться таким же образом. Муза – первооснова творчества Ольги Седаковой, в ней есть все необходимые составляющие для осмысления её поэзии. Это центральный, созидательный и соединительный образ.

«Муза»

В младенчестве моем она меня любила  
И семиствольную цевницу мне вручила.  
Она внимала мне с улыбкой – и слегка,  
По звонким скважинам пустого тростника,  
Уже наигрывал я слабыми перстами  
И гимны важные, внушенные богами,  
И песни мирные фригийских пастухов.  
С утра до вечера в немой тени дубов  
Прилежно я внимал урокам девы тайной,  
И, радуя меня наградой случайной,  
Откинув локоны от милого чела,  
Сама из рук моих свирель она брала.  
Тростник был оживлен божественным дыханьем  
И сердце наполнял святым очарованьем.

*1821, Александр Пушкин*

В образе Музы заключена основная идея метода анализа: тростник как динамическая вертикаль стиха. Накладываясь друг на друга, как при звучании флейты, звуки усиливают свои магнетические свойства. В статье предпринята попытка раскрыть метод более подробно.

В своём труде «Проблема стихотворного языка» [Тынянов 1924] Тынянов говорит о тесноте ряда, благодаря которому возникает динамизация поэтической ткани стиха, материи во всех проявлениях, от мельчайшего составляющего: звука, фонемы, до стихотворения в целом. Такая динамизация возникает из-за графики стихотворения (традиционной вертикали) и из-за рифмы на концах строк. Оттолкнувшись от этой идеи Тынянова, мы строим следующую логическую ступень: теснота ряда – это тростник Музы, в который звуки вкладываются не горизонтально, как при написании, а вертикально, как при музицировании на продольной флейте, дудочке, тростнике. Панов в учебнике по фонетике тоже касается проблемы динамизации [Панов 1979, 236–237]. Он приходит к заключению, что каждый звук, каждая фонема наделяется повышенным магнетизмом и способна творить словесное кружево, соединяя с помощью магнетической силы звука одинаковые или созвучные гласные и согласные. В новые функциональные связи вступают одинаковые звуки и звуки акустически подобные.

В творчестве Седаковой звуковой метод превратился не только в основной композиционный принцип, но практически в творческое кредо поэта. Это не значит, что он возник на пустом месте: у метода есть глубокие исторические корни. Так в творчестве Шнитке полистилика, как композиционный приём, стала творческим кредо композитора. Однако это не значит, что она была незнакома композиторам прошлого: Шнитке обосновал полистилистику теоретически и провел ее в своем творчестве как основную творческую концепцию.

Ольга Седакова писала стихи с младенчества. Можно распознать её характерную музыкальную интонацию в самых ранних отроческих стихах, и воскликнуть: «Это она! Это её голос!» – не поясняя особенно кто это «она», и кого мы имеем в виду: Музу или Ольгу Седакову. «Тростник был оживлен божественным дыханьем...» (Поэт, как мы выяснили, сравнивается и с тростником, а сама поэзия – со звуком – он ведь тоже тростник, музыкальный инструмент божественного дыханья.) Но затем, внимательно читая эссе Седаковой, посвящённые творчеству разных поэтов прошлого, мы везде замечаем её ищущий взгляд. Друзьями ей стали те поэты прошлого, у которых было такое же взыскательное музыкальное ухо: «Не любящим музыку тварям не верь», – читаем в «Похвале поэзии». «Я имею в виду поэзию, какой мы ее застали, – поэзию светскую и индивидуальную, как скажет историк литературы, более того – поздний цвет этой традиции, поэзию, часто предпочитающую смыслу «токмо звон» и всем своим темам – внетематическую напряженность

момента, в котором нечто воплощается и понимание разворачивается вместе со своими словами. Я не только люблю эту поэзию, но не люблю тех, кто ее не любит» [Седакова 2010, 3, 80].

Историческая перспектива её взгляда – это тоже вертикаль, тоже тростник. Он возникает благодаря родству с поэтами других эпох, имеющими аналогичный музыкально-поэтический дар. Этот взгляд описал в небе арочный свод от нашего времени до начала лирики, пропетой в стихах Сафо. По музыкальному принципу выстраиваются два уровня: от Данте к Рильке, Элиоту, Клоделлю и Целану; и от Пушкина (которому предшествуют очень важные для нашей темы: Ломоносов, Тредиаковский и Державин) к Хлебникову и Мандельштаму. Оба эти уровня довольно самостоятельны, оба приводят к поэзии Седаковой, и оба наделены тем звучащим космосом (строем), который восходит к лире-барбите Сафо.

Тростник возникает не только с помощью графики, но и с помощью рифм. Рифмы образуют край, так что движение от края определяет любую рифмо-содержащую поэзию. А движение от края – это движение обращённое, движение обратимого времени и пространства. Так мы приходим к мысли, что обратная перспектива свойственна самой природе поэзии, где рифма играет роль границы или вертикали.

Сама эта граница требует пристального внимания: на краю строки справа находится формообразующая сила звуковой природы! Ведь что на самом деле рифмуется? Что обозначается этими разнообразными формулами, например, А–В–В–А–С–d–С–d–Е–Е (формула 10-ти строчной классической русской оды)? Звук, конечно! Рифмуется звук, иногда – длинная рифма – протяжённое созвучие музыкальной природы. И то, и другое изображается иногда точно, а иногда – не точно, омонимически. Так же как теория стоп даёт свою терминологию метру (ритму), так фонетика делится своей терминологией со звуковым содержанием. И в этом узелке, на краю строки, яснее всего проявляется образ Музы. Муза немислима вне танца! Её космическая природа танцевальна. Её легкий шаг, небесный жест продиктован танцем. А жест, в свою очередь, – это древнейшая форма молитвы. «Жест, поза, как знают антропологи, – древнейшая форма религиозного выражения, первая форма молитвы» [Седакова 2016].

Рифма предстаёт подобием каденции в музыке, и так же, как каденция в музыке, рифма определяет звуковую структуру правого ряда стихотворения. В «Менуэте» Леопольда Моцарта (отца великого композитора) в конце четырёхтактного построения даётся каденция, которая предполагает поклон в танце (рис. 1).



Рис. 1

В лекции «О женском образовании» Лотман говорил о том, как будущие фрейлины, выпускницы Смольного института получали дипломы об окончании из рук Императора или членов Императорской семьи. Они должны были весь длинный зал пройти вспять, лицом к августейшей особе, совершая различные реверансы через каждые три шага, и все эти реверансы имели символическое значение, выражали какое-то понятие, как то верность, благодарность, почтение, выражение восторга красоте и величию августейшей особы и прочее, и прочее.

Античная музыка наверняка тоже имела свои установленные каденции. Вероятнее всего они совпадали с концами строк и так же играли формообразующую роль. У меня была идея: а нельзя ли через множество дошедших до нас изображений на вазах, рельефах и барельефах понять, что

представлял собой античный ритуальный танец? К сожалению, все искусствоведы сходятся на мысли, что в нашем распоряжении таких сведений недостаточно. Однако было интересно и даже весело, когда моё движение навстречу артефактам в изобразительном искусстве столкнулось со встречным движением тех, кто занимается реставрацией античного танца, и я прочла следующие строки: «Основным источником информации относительно ритмического рисунка танца является основной размер древнегреческой поэзии. В древних языках, таких как греческий, латинский и санскрит, музыкальный размер базируется на стихотворном размере, и определяется короткими и длинными слогами. Поэтому, изучая эти ритмы, можно получить представление о ритмах древнегреческих танцев».

Это лишь свидетельствует о том, что поэзия, музыка и танец на уровне античной классики нерасторжимы, что это явления одного порядка и пытаться постигать их можно только в единстве и целостности.

В теории поэзии остро не хватает терминов, которые совершенно обычны и незаменимы при анализе музыкальной формы. Необходимы такие термины как модуляция, далекие и родственные тональности, предыкт (наиболее сильный из всех слабых, заударных слогов) и многие другие. С некоторыми терминами, предложенными Пановым, трудно согласиться. Например, звуки, которые дают свободное звучание [И, Э, А, О, У], он называет неконсонансными, а согласные – консонансными. Это ошибочное утверждение. Понятие консонанса – благозвучия – как раз подразумевает свободное звучание без преград. В музыке различают совершенные консонансы и несовершенные. Следует взять из теории музыки оба эти понятия и связать с формантами: высокочастотные и сильные фонемы назвать бы совершенными консонансами, гласные менее сильные и сонорные согласные – несовершенными, остальные согласные – диссонансами. Диссонансами следует назвать те неустойчивые, напряжённые звуки, произнесение которых связано с преодолением преграды во рту.

Но это единственный момент острого несогласия с теорией Панова. В дальнейшем, при звуковом анализе стиха, мы будем пользоваться теми терминами, которые ввёл Панов в своей работе о фонетике, так как значение акустической теории трудно переоценить.

## **ВВЕДЕНИЕ В ЗВУКОВОЙ АНАЛИЗ.**

### **ПОДГОТОВКА ИНСТРУМЕНТОВ АНАЛИЗА**

Анализ стихотворного языка необходимо начать с подготовки инструментов анализа. С помощью двух цитат, взятых из авторитетных работ, на которые опираются филологи в течении уже нескольких поколений, мы выводим научное обоснование звукового анализа стиха.

В чем состоит суть анализа? Показать как звук объединяет слова по горизонтали и вертикали по принципу подобия (звукового магнетизма), как между одинаковыми и подобными фонемами возникает звуковой коридор. Повтор ритмический является отличительным свойством стихосложения, повтор звуковой является отличительным свойством музыкального содержания. Работы Панова и Тынянова помогают разработать необходимый фундамент для звукового анализа.

«В поэтической речи звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом.

Эту мысль удачно выразил Ю. М. Лотман: “Отношение слова и звука в стихе отлично от подобного отношения в разговорном языке”. В стихе лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова ... Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность... И вот эти, семантически нагруженные, фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Грубо этот процесс можно представить в следующем виде: некое слово (например, стол) разделяется на составляющие его фонемы: с, т, о, л. Каждая из них получает и лексическую нагрузку слова:

с → с' ~ стол  
 т → т' ~ стол  
 о → о' ~ стол  
 л → л' ~ стол,

где с', т', о', л' – это уже не обычные фонемы, с которыми мы имеем дело в обычном языке – они вторичны, образованы на основе раздробленной лексической единицы и несут в себе ее значение. Из этих элементов составляется слово вторичное: стол → с'т'о'л' ... По семантической насыщенности, оно резко отличается от слов обычного языка”.

Поэзия умеет превращать звуки в самостоятельные смысловые единицы. Обозначающее становится вместе с тем и обозначаемым. Различие между ними преодолевается.

Отсюда – один шаг до явной, открытой, декларируемой в поэтическом тексте семантизации отдельного звука.

В. В. Хлебников видел в звуке [л] (и [л']) выражение определенного содержания: эти звуки показывают отвесное движение, остановленное плоскостью, поперечной движению. Этой идее посвящено “Слово о Эль”:

Когда зимой снега хранили  
 Шаги ночные зверолова,  
 Мы говорили: это лыжи.  
 Когда волна лелеет челн  
 И носит ношу человека,  
 Мы говорили – это лодка...  
 Когда лежу я на лежанке,  
 На ложе лога, на лугу,  
 Я сам из тела сделал лодку,  
 И лень на тело упадает.  
 Ленивец, лодырь или лодка, кто я?  
 И здесь и там пролита лень.  
 Эль – путь точки с высоты,  
 Остановленный широкой  
 Плоскостью...  
 Таков силовой прибор,  
 Скрытый за Эль.

Образ в поэтической речи может создаваться одним только звучанием – настолько пронизана смыслом, эмоциями, настолько значительна фонетика стиха...» [Панов 1979, 236–239].

Вторая важная цитата из работы Тынянова «Проблема поэтического текста»: «Сигналом ритма, т.е. стиха, выступает здесь графика, показывающая единство стихового ряда...

Единство ряда обуславливает особо тесное взаимодействие между объединенными в нем словами – тесноту стихового ряда. Единство и теснота ряда перегруппировывают семантико-синтаксические связи и членения, так что решающую роль приобретает система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и грамматического единства; слово, будучи результатом двух рядов, словом речевым и словом метрическим, динамизируется (усложняется, становится затрудненным); то же можно сказать и о предложении» [Тынянов 1924].

Цитата из «Фонетики» М.В. Панова даёт важную опору в том, что каждый звук поэтической ткани самостоятелен, что даже в составе слова («стол») он энергетически и семантически заряжен. Цитата из «Проблемы стихотворного языка» представляет стих как явление динамической вертикали.

На пересечении той и другой мысли, доказанной авторами в их работах, обретается та искомая идея, что фонемы, как заряженные частицы, способны образовывать звуковую вертикаль стиха, объединяя одинаковые и подобные звуки. Под «подобными» звуками я подразумеваю звуки одной

акустической природы, входящие в одну группу по артикуляционной классификации Панова. Как говорит об этом Седакова: «Вполне звук слова, слово как звук пробуждается в стихе. Можно вспомнить замечание Манделъштама в “Разговоре о Данте” о том, что слово – это долгий путь, который мы проделываем во сне: сказав солнце и получив смысловый результат, мы не замечаем, как проделали весь этот путь. В поэзии, в руках поэта слово заставляет нас проснуться и пережить въяве, как долг путь слова от звука к “смыслу” – и как он неслучаен. Самый путь может показаться нам гораздо интереснее, чем конечный пункт назначения, потому что какой это пункт? Мы “поняли”: мы сличили это слово с чем-то в уме и соединили его с какой-то вещью в мире. Вот и всё. Куда интереснее, каким образом мы шли к этому» [Седакова 2010, 3, 196].

### ТЕСНОТА РЯДА И ЭНЕРГИЯ ЗАРЯЖЕННЫХ ФОНЕМ

«Это звук, неудержимо, фатально направленный к значению».

(О.А. Седакова. «Поэзия и антропология»)

После того, как теоретически определены инструменты анализа, самое время обратиться к практике.

Где высотА сама себя игрАет  
на мАленьком органе деревЕнском  
и на глазАх лазурь изображАет,  
но гОлосом не взрослым и не жЕнским –  
а гдЕ-нибудь в долине удивлЕнной  
водОй, перебегающей повсЮду,  
МорАвии, Баварии зелЕной  
перемывАя чистую посУду,  
там в кАменный кувшин с колоколАми  
упряТано готическое плАмя.

О.А. Седакова «Горная ода» (фрагмент)

В первом десятистишья Оды раскачивается колокол. Этот колокол диктует макроритм стихотворения, который в музыке называется тяжёлый и лёгкий такт. Понятие такта есть и в поэзии: оно означает, сколько раз стопа повторяется внутри строки. Благодаря макроритму многие слова остаются целиком безударными. По выделенным ударениям можно заметить, что звук подчёркивает форму: музыкальную трёхчастную репризную форму, где в середине десятистишья преобладают ударные гласные [О] и [Е], а в крайних частях – безграничная высота [А].

Теперь посмотрим линию согласных. В первой строке выделяется согланный звук Р – один из четырёх резких по акустической классификации Панова. Он появляется в слове «играет», связанном с представлением об игре на музыкальном инструменте, хотя само слово «музыка» (вместо него использован символ – «готическое пламя») в этой части не появляется. Продлится ли линия развития «Р» дальше? Станет ли звук плодоносить? Видимо, стоит ответить утвердительно.

играет – органе  
играет – деревенском  
играет – лазурь  
играет – изображает  
играет – не взрослым  
играет – перебегающей  
играет – Моравии  
играет – Баварии  
играет – перемывая  
играет – упрятно

В одной из своих работ о звуке, Ольга Седакова приводит пример из Пушкина: «В багрец и золото одетые леса». Сюда же можно по аналогии добавить «Роняет лес багряный свой убор...». В первом

десятистишии Оды мы видим звучание согласных близкое пушкинскому.

Дрожащий [Р], смычный носовой [М], смычный взрывной [Б] являют группу медных духовых, которые особенно красочно звучат в точке золотого сечения: «МорАвии, Баварии зелЕной перемывАя...» затихая эхом к концу десятистишья «упрятано готическое пламя».

Ещё одна плодоносная вертикаль проходит от слова «высота». Поэт протягивает сквозную интонационную нить от звукосочетания [В], [ВЫ]:

высота – взрослым  
 высота – Баварии  
 высота – перемывая  
 высота – кувшин  
 высота – повсюду

«Колокол» гудит внизу и создаёт, как ему и положено, эхо по всей окрестности.

колокол(ами) – голосом  
 колокол(ами) – органе  
 колокол(ами) – в долине  
 колокол(ами) – водой  
 колокол(ами) – готическое  
 колоколами – каменный  
 колоколами – Моравии

С правого края первое десятистишье замыкает «длинная рифма». «Длинной» она называется потому, что состоит не из одного слова, а из двух и более слов:

себя играет – лазурь изображает  
 органе деревенском – не взрослым и не женским  
 кувшин с колоколами – готическое пламя  
 перебегающей повсюду – чистую посуду  
 в долине удивленной – Баварии зеленой

Звуковой повтор на близком расстоянии усиливает звучность всех составляющих рифмы, благодаря чему в словосочетаниях появляется неожиданный подтекст, дополнительное смысловое содержание. Это происходит не всегда, но иногда – сильно и пронзительно. Например, как в Девятом стихе:

стояли и молчали – напрасно обещали  
 из случайной смерти – не пробовал на свете  
 чашку с белым светом – позабудь об этом

Но «Горная ода» особенна тем, что рифма проходит не только по правому краю, но и по левому. И это совершенно поразительное явление! В интервью «Что такое музыка стиха?» Ольга Седакова говорит: «Обязательная рифма в конце строки – глядя исторически – относительно недавняя стихотворная форма (вообще говоря, рифма не обязательно должна располагаться в конце; могут рифмоваться и начала стихов, но теперь это забытая техника)» [Седакова 2013].

Может это и «забытая техника», но только не автором «Горной оды» и этих слов, потому что левосторонняя рифма в стихотворении не только явственно прослеживается, но имеет свой тайнозамкнённый смысл:

где высота – на маленьком органе (осевая симметрия)  
 на глазах – голосом – где-нибудь (симметрия)  
 водой Моравии – перемывая (рифма)  
 там – упрятано (симметрия)

Таким образом, на примере Первой части «Горной оды» видны возможности звукового анализа. Вспомним мысль М.В. Панова о том, что в поэзии, даже внутри слова («стол») звуковые элементы получают независимый энергетический заряд. И положение Ю. Тынянова о том, что теснота ряда динамизирует вертикаль. Мы доказали оба положения на анализе гласных и согласных. В Первом

стихе «Горной оды» самостоятельный заряд звуковой активности получили звуки [P][ и [B] ([BY]). Снизу вверх поднялся звуковой комплекс от «колокола» с опорой на созвучие [ОЛО].

«Почему я начинаю с гласных, со звуков вообще? Прежде всего, потому, что с них, с отзвука, с эха начинал сам Величанский. Во-вторых, потому, что этого в стихах не подделаешь. Звуковое устройство стиха не в наших руках: скорее мы – в его (за исключением, может быть, рифмы – самой непоэтической составной стихотворной ткани; кстати, рифме Величанский не уделяет большого внимания). И наконец, потому, что в классической поэзии звук – не что иное, как месторождение ее смысла» [Седакова 2010, 3, 542].

### **ЗВУКОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ**

В более крупных по форме стихотворениях возникает проблема звукового перехода от одной строфы к другой. В стиховедении нет термина для этого, и поэтому мы будем широко применять термин «модуляция», взятый из теории музыки, где «модуляция» понимается как переход из одной тональности в другую. При этом различают четыре стадии перехода: начальным и завершительным этапом является переход из *исходной тональности* в *новую тональность* посредством общего для двух тональностей *посредствующего аккорда* и *модулирующего аккорда*, звуки которого не входят в звукооряд исходной тональности.

Когда предметом разговора является не музыка, а поэзия, термин «модуляция» следует понимать расширительно: 1) переход от одной темы к другой по содержанию или по звучанию; 2) преодоление графического членения стихотворения на строфы; 3) средство сквозного развития. Когда звуковая гармония или логика звукового развития не приводит к смене тематического содержания – это связующая, постепенная модуляция между строфами стихотворения. Когда соединение по звуковому принципу приводит к серьезному сдвигу в содержании, когда соединяются сюжеты, вовсе не связанные друг с другом – это энгармоническая модуляция.

Пльви, как раненый Тристан,  
перебирая струны ожидания,  
играя небесам, где бродит ураган,  
игру свободного страдания.

И малая тоска героя  
в тоске великой океана –  
как деревушка под горою,  
как дом, где спать ложатся рано,  
а за окном гудит метель.

Метель глядит, как бледный зверь,  
в тысячеокие ресницы,  
как люди спят, а мастерицы  
прядут всеобщую кудель,

и про колхидское руно  
жужжит судьбы веретено.

– Его не будет.  
– Все равно.

Первая модуляция между океаном и зимней деревушкой (снег, белый цвет – символ смерти). А вторая – между деревушкой и колхидским руном. (В Колхиду отправились Аргонавты за золотым

руном.) Обе модуляции объяснимы через погребальный обряд и его семантику, но и семантическая модуляция не снимает ощущения скоростных спусков и подъемов энгармонизма. Лодка, в которой лежит Тристан, подобна дому, а дом по символике погребального обряда – это могила. Однако это могила героя, о котором будут помнить в веках. А потому золотое руно, как символ нетления, вечности, оказывается рядом с дереушкой и мастерицами.

### ПОСТЕПЕННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

После того, как мы определили самую далёкую, энгармоническую модуляцию, можем говорить о модуляции постепенной, у которой противоположная задача: сделать переходы в стихотворениях как можно более благозвучными и плавными. В стихотворении «Миньона» тоже есть правосторонняя и левосторонняя рифма, но на сей раз объектом нашего внимания будут связи-модуляции между строфами.

Звук Миньоны поразителен. Я думаю это одно из самых сильных поэтических впечатлений. И самое главное в работе Седаковой над звуком, как бы сказали композиторы-классики, – это сквозное интонационное развитие, которое совершенно преодолевает границы между строфами. Глубокие по смыслу звуковые связи делают понятными духовные корни стихотворения, когда, например, «говоренье о конце» связывается на дальнем расстоянии с «Отец, найди мне посошок». Или ещё одно очень сильное впечатление: «выжить – жизнь и стих» на очень далёком расстоянии, и таких связей много.

Название стихотворения взято из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», где Миньона (фр. *mignon* – миленький, славный, крошечный) – один из персонажей. Есть ещё один источник – музыкальный: песня Шуберта, Шумана и романс Листа, написанные на стихотворение Гёте «Песнь Миньоны», которая является частью романа. Перевод стихотворения для издания песни Шуберта на русском языке выполнен Б.Л. Пастернаком.

Обычно название стихотворения остаётся за скобками и не входит в звуковой анализ. Но если взять во внимание логику поэтического мышления, то, конечно, образ главного героя стихотворения включает его имя. Особенность ситуации в том, что самой героини нет (поэзия XX века отличается отсутствием лирического героя и конкретного содержания), а имя её – есть, и именно имя определяет первоначальный толчок звуковых предпочтений, как это видно в предлагаемом анализе. В имени Миньоны, как в зерне, сосредоточена звуковая палитра стихотворения.

Миньона – говоренье  
 Миньона – молчанье  
 Миньона – свободу  
 Миньона – состраданья  
 Миньона – монеты  
 Миньона – в воду

Ещё одно наблюдение, которое касается не только данного стихотворения, но целого ряда примеров, когда звук [Е] и варианты звука [Ц] связывается с образом смерти.

О семантике других гласных Ольга Седакова говорит в эссе об Александре Величанском. «Настоящий поэт (как говорили в иные времена, поэт милостью Божьей) обыкновенно знает, чем он занимается, где родина его дара. Настоящий читатель поэзии слышит, как в словах этого восьмистишия действует энергетическое поле гласного звука «У», ступающего к концу до предела (сгустки уст): это «У» связывает все четные рифмы: звук – слух – уз – уст, а во второй строфе – уже и нечетные: разлука – звука. Слышит хороший читатель, конечно, не только это, но мы остановимся здесь» [Седакова 2010, 3, 542].

В другом случае Седакова говорит о трагическом [А] у Аронсона («вершина холма»). Но для слышания и переживания поэзии важно не содержание и семантика отдельных звуков, а то, что вертикаль, которую образуют звуковые соотношения слов как раз и являет действие гармонии и

формы. «Форма не вещь: это сила», – пишет Седакова в работе «Поэзия и антропология» и, пожалуй, из всех афоризмов поэта – этот важнейший. Сила, как следствие присутствия формы, – это то, что животворит, что является «естественной мистикой» поэзии и это то, чего мы в поэзии сознательно или бессознательно ищем.

*Модуляция Первой и Второй строфы.*

Есть говоренье о конце –  
как будто насмех при скупце  
кидать монеты в воду.  
Мой друг, растянем эту сласть!  
достанет слов, чтобы не впасть  
в молчанье и свободу.

Не замолчать: такая тьма  
в молчанье! выжить из ума  
от состраданья – или  
от тяготенья век спустя  
к тому, с кем общее дитя  
до двери проводили.

*Модулируют следующие звуковые связи:*

говоренье – в молчанье  
в молчанье – в молчанье  
говоренье – от состраданья  
говоренье – от тяготенья  
растянем – достанет  
растянем – от тяготенья  
растянем – спустя  
сласть – не замолчать  
сласть – впасть  
сласть – тьма  
тьма – ума

*Модуляция Второй и Третьей строфы.*

Не замолчать: такая тьма  
в молчанье! выжить из ума  
от состраданья – или  
от тяготенья век спустя  
к тому, с кем общее дитя  
до двери проводили.

Я вижу сад и общий сон,  
где каждый плод позолочен,  
как перстень обручальный,  
смолы врачующий наплыв,  
сучок обломанный, мотив,  
подхваченный случайно:

*Модулируют следующие звуковые связи:*

Я вижу – выжить  
от сострадания – перстень обручальный  
дитя – мотив[ф]  
дитя – ума  
ума – смолы  
ума – наплыв[ф]  
ума – мотив[ф]  
в молчанье – случайно  
от сострадания – случайно  
от тяготенья – перстень

Благодаря звуковой связности переход от Второго к Третьему стиху происходит постепенно, из-за чего и модуляция получила название «постепенной».

*Модуляция Третьей и Четвертой строфы.*

Я вижу сад и общий сон,  
где каждый плод позолочен,  
как перстень обручальный,  
смолы врачующий наплыв,  
сучок обломанный, мотив,  
подхваченный случайно:

– Отец, найди мне посошок!  
Ни зги в прошедшем и зрачок,  
расширенный от страха.  
И столько праха на губах,  
как будто сели сорок прях  
за смертную рубаху.

*Модулируют следующие звуковые связи:*

я вижу – ни зги  
сучок – зрачок  
сучок – посошок  
сон – позолочен – зрачок  
сон – позолочен – посошок  
общий – обручальный – в прошедшем  
подхваченный – расширенный – от страха  
случайно – расширенный  
о конце (из Первого) – Отец  
перстень – Отец  
Отец – мотив[ф]

*Модуляция Четвертой и Пятой строфы.*

– Отец, найди мне посошок!  
Ни зги в прошедшем и зрачок,  
расширенный от страха.  
И столько праха на губах,  
как будто сели сорок прях  
за смертную рубаху.

И, плача, видели друзья,  
как спотыкаясь и скользя  
бредет мое дыханье  
в исток стыдящийся ключа,  
в горячий корешок луча,  
в рожок повествованья.

*Модулируют следующие звуковые связи:*

посошок – зрачок – ключа  
посошок – корешок луча  
прях – друзья – скользя  
праха – бредет  
праха – в рожок  
сели – плача  
в прошедшем – плача  
губах – луча  
столько – скользя  
столько – спотыкаясь  
столько – дыханье  
как будто – корешок  
как будто – горячий  
как будто – рожок  
расширенный – спотыкаясь  
расширенный – корешок  
сорок – рожок  
ни зги – скользя  
ни зги – видели друзья

*Связи на расстоянии:*

я вижу (в 3-м) – ни зги (в 4-м) – видели (в 5-м)  
я вижу (в 3-м) – рубаху (в 4-м) – дыханье (в 5-м)  
сучок (в 3-м) – зрачок (в 4-м) – в исток (в 5-м)  
сучок (в 3-м) – зрачок (в 4-м) – в рожок (в 5-м)

Видно, как во второй половине стихотворения, ближе к концу, нарастает плотность связей между строфами; как в первой половине стиха внутренние связи – основа, и некоторые даже могут не передаваться через границу между строфами, а во второй все уплотняется, сжимается, становится неразделимым. И ещё: усиливаются повторы, которые дают двукратное и трекратное усиление звучности; становится меньше гласных, меньше перепутьев звука. Звук унифицируется до одной унисонной дороги: я – друзья – плача.

*Модуляция Пятой и Шестой строфы.*

И, плача, видели друзья,  
как спотыкаясь и скользя  
бредет мое дыханье  
в исток стыдящийся ключа,  
в горячий корешок луча,  
в рожок повествованья.

И я пойду, как жизнь и стих,  
среди попутчиков святых,  
но сторонясь и пряча  
лицо, любимое толпой,  
лицо, забытое тобой,  
как лишняя удача.

*Модулируют следующие звуковые связи:*

и я – я вижу (из Третьего)  
и я – выжить из ума (из Второго)  
и я – в молчанье (из Первого и из Второго)  
и я – от тяготенья век спустя (из Второго)  
удача – луча  
удача – ключа  
удача – пряча  
луча – попутчиков  
плача – удача  
плача – пряча  
бредет – любимое  
бредет – забытое  
бредет – среди  
среди – как жизнь и стих  
корешок – среди  
рожок – жизнь  
дыханье – забытое  
дыханье – святых  
дыханье – спотыкаясь  
дыханье – говоренье (из Первого)  
дыханье – молчанье (из Первого)  
исток – лицо  
исток – стих  
лицо – Отец (из Четвертого)  
лицо – о конце (из Первого)

Что даёт звуковой анализ? Помимо чистого наслаждения от наблюдения за работой великого мастера, он даёт большее проникновение в мир лирики.

Звуковые связи действительно ощущаются как переплетение корней большого дерева, у которого остальные путники видят лишь крону. Вдруг показываются новые смыслы, наличие которых не предполагалось: поэт их предназначал для слуха внимательного читателя, но сохранил в укромном месте.

Что же касается музыки стиха, то она очень близка интонационному строю Шумана, слышны интонации шумановской песни, ведь на эти стихи писали многие композиторы (Шуберт, Лист, Чайковский), – но гораздо более полифонична. Звуковые пути гласных богато инструментованы: они не только насыщены фоническими связями, но драматизированы. Развитие связано с уплотнением звука за счёт повторов, при этом повторы не точные, а варьированные, а потому содержательно таковыми не ощущаются. (Сочетания слов типа «луча – ключа – плача – пряча – удача» не ощущаются как повтор, и тем не менее это звуковое усиление с помощью звукового повтора.) Благодаря этому усиливается звучность одних инструментов и ослабляется звучность других. После обращения к Отцу: «Отец, найди мне посошок» преобразуется лирическая линия:

герой становится всё более одинок «и я пойду», его путь – всё более глубок. И хотя это «и я» по-прежнему рифмуется с «друзья», но они остаются где-то совершенно в другой плоскости многомерного мира. Реально с героем остаются только «жизнь и стих» и лицо любимое – Отца, «лицо, забытое тобой, как лишняя удача».

Есть черты репризности: последнее шестистишие напоминает важнейшие звуковые связи «в молчанье», «говоренье», «о конце», но в целом форма, безусловно, воспринимается как живая, сквозная и драматически устремлённая к кульминации, форма на кресчендо. «Мне всегда был понятен только один вид композиции – на кресчендо. Восприятие само, по-моему, требует повышения напряженности смысла, звучания и организованности и не успокаивается даже на очень высоко взятом, но не превзойденном в последующем тоне». [Седакова 2010, 3, 67]

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Звук – это и горизонталь, и вертикаль поэзии Седаковой. Он определяет мелодию, гармонию и форму стиха, расстановку приоритетов в выборе своих по духу (по звуку) поэтов в поэтическом мире (это очень заметно по эссе о Величанском и о Мандельштаме) и ощущение себя в мироздании. И даже, я бы сказала, политическую позицию: нонконформизм. На эту тему есть ещё одно замечательное наблюдение, которым не перестаю утешаться. «В их мощи нет блеска», сказано о немецком нацизме времен его восхождения. Нет в такой мощи и еще кое-чего – звука. «Их мощь не звучит». Мы знаем это по нашему режиму периода его упадка. Все, что делают эти победительные режимы, в начале своем или в конце, не звучит. Какой бы монументальной громкости не набирали их фанфары и барабаны – не звучит. Оглушает, заглушает – на что все это, собственно, и рассчитано – но не звучит. Нечему звучать, нечему значить. Звучит совсем другое:

Ты не плачь, моя прекрасная,  
я молиться научусь...

Звучит самозабвение и отрешенность». [Седакова 2010, 3, 543]

У меня было аналогичное чувство с учебником по русской истории. До 1917 года – всё понятно, а дальше... Дальше всё идёт каким-то трафаретным языком без событий, без людей, без судеб, без историй. Куда всё делось? При этом я «Новейшую историю» читала, читала про все Съезды, но внутреннего вопроса это как-то не снимало, молчаливый вопрос, обращённый в никуда, застрял без ответа. И только когда я оказалась в маленькой церквушке в Беркли (Калифорния), я поняла, что мне показали ответ. Передо мной в хоре стояли Путин, Струве, Бейзак, а свечи продавала профессор кафедры Русского языка Берклейского университета, Ольга Петровна Раевская-Хьюз. Вопросов больше не было.

Совершенно естественно, что исследователь языка, который задается вопросом: «Почему в истории СССР, истории КПСС всё так пошло и бездарно не звучит, почему так предательски и рабски фальшивит?», – должен рано или поздно обратить свой взор к истокам русской словесности.

В первом звуковом анализе мы использовали фрагмент «Горной оды» О.А. Седаковой, а «Горная ода» – это десятистрочная русская классическая ода, которую хорошо знали и применяли Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков и Державин. Ода – это песня, песенно-поэтический жанр. В поэзии Ломоносова очень слышны её античные корни. В их филологических спорах с Тредиаковским постоянно упоминаются имена римских авторов, они обсуждают проблемы перевода...

«Одно из наиболее увлекательных проявлений музыкальности поэзии Ломоносова – его виртуозное владение аллитерациями, ассонансами и другими способами инструментовки стиха, требовавшими не просто поэтической изобретательности, но и подлинно музыкального слуха. Ломоносов откровенно демонстрировал его в сатирических отповедях Тредиаковскому. Касались они предметов сугубо филологических: в первом случае спор велся о правилах окончаний имен прилагательных во множественном числе (Тредиаковский ратовал за старинные “ьи” и “ии”);

во втором – о произношении буквы “г” (Третьяковский полагал, что следует различать твердое и мягкое “г”, обозначая их разными буквами). <...>

Живописность и музыкальность ломоносовского стиха здесь таковы, что в XVIII веке почти ничего нельзя поставить рядом с этими строками:

Бургисты берега, благоприятны влаги,  
 О горы с гроздами, где греет юг ягнят.  
 О грады, где торги, где мозгокружны браги,  
 И деньги, и гостей, и годы их губят.  
 Драгия ангелы, пригожие богини,  
 Бегущие всегда от гадкия гордыни,  
 Пугливы голуби из мягкого гнезда,  
 Угодность с негою, огромные чертоги,  
 Недуги наглые и гнусные остроги,  
 Богатство, нагота, слуги и господа.  
 Угрюмы взглядами, игрени, пеги, смуглы,  
 Багровые глаза, продолговаты, круглы,  
 И кто горазд гадать и лгать, да не мигать,  
 Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать,  
 Ногаи, б\*лгары, гуроны, геты, гунны,  
 Тугие головы, о иготи чугуны,  
 Гневливые враги и гладкословный друг,  
 Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.  
 От вас совета жду, я вам даю на волю:  
 Скажите, где быть га и где стоять глаголю?

Художественный замысел этого стихотворения – опять-таки чисто барочного свойства: для решения вполне специального филологического вопроса поэт творит целый мир, населенный разными народами и сословиями и призывает всю эту фантазмагорическую толпу в судьи и свидетели своей правоты. Обитатели сего причудливого мира, по-видимому, даже не догадываются о своем генетическом родстве, обусловленном наличием в их именах звука “г” в той или иной позиции.

Последнее стихотворение как нельзя лучше иллюстрирует концепцию поэтики барочного произведения, предложенную А.В. Михайловым: это концепция некоего “свода”, в котором максимально сближено научное и художественное». [Кириллина 2003]

Не будем забывать, что это время создания первого российского университета, это время, когда люди успешно пытались реализовать себя во многих областях знаний держа их перед своим умным взором в совершенной гармонии. Синтез искусств понимался на уровне университета, то есть поднимался до уровня системы образования. Этот «свод», который выстраивается в поэзии Ломоносова, ничем не отличается от гётевского в «Вильгельме Мейстере», это общее представление о Земном Рае, которое связано с созерцанием красоты в музыке, живописи, поэзии и скульптуре. Эта идея могла быть близка Мандельштаму и Рильке, близка она и поэзии Седаковой.

Когда мы с помощью звукового анализа пробираемся вглубь художественного произведения, к переплетению корней, мы неминуемо приближаемся к пересечению искусств, к взаимосвязи между искусствами. Причём эти переплетения не содержательные только, а весьма различные: и звуковые, и цветовые, и световые. От стиха к музыке, от музыки к философии и богословию, где «сад и сон» не только понятия реальности, но понятия знаковые, культурные. (Миньона в саду, ближе к небу.)

Музы – сёстры, а поэтому в ритуальном служении в них проявляются родственные черты. Все исследователи танцев сходятся на мысли, что античный танец был не сольным, а хоровым, в нём

преобладало массовое начало. Многочисленные, дошедшие до нас произведения искусства и изображения свидетельствуют о том, что поэтическая метрика, танцевальные фигуры и музыкальные произведения античности – явления одного порядка, произросшие от одного корня и что постигать их можно только в синтезе.

Круг замкнулся. Но, может быть, не так уж мало знать об античном танце то, что он представлял вместе с поэзией и музыкой единое целое, а античный хоровод Муз мыслился как ограждение от зла.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Музыка в поэзии М.В.Ломоносова / Л.В. Кириллина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С.Бортнянского: Материалы международной научной конференции. – Москва: МГК, 2003. С. 171–190.
2. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика / М.В. Панов. – Москва: Высшая школа, 1979., стр. 236-239.
3. Седакова О.А. «Из приступа небывалой свободы»: интервью для издания «Миряне – кто они?» 2016.  
<http://olgasedakova.com/Events/1810>
4. Седакова О.А. «Что такое музыка стиха?» Ольга Седакова о словесной хореографии – и о том, зачем поэту нужно легкое сердце // Colta.ru 11 ноября 2013 г. <http://www.colta.ru/articles/specials/1090>
5. Седакова О.А. Четыре тома / О.А. Седакова. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010.
6. Тьяннов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тьяннов. – Ленинград, «Academia», 1924.
7. Эйхенбаум Б.И. Теория «Формального метода» (1925) <http://www.opojaz.ru/method/method02.html>

#### REFERENCES

1. Eichenbaum B.I. *Teorija «Formal'nogo metoda»* [Theory of formalist method] (1925)  
<http://www.opojaz.ru/method/method02.html>
2. Kirillina L.V. *Muzyka v poezii M.V.Lomonosova*. [Music in the poetry of M. Lomonosov] in: *Bortnjanskij i ego vremja. K 250-letiju so dnja rozhdenija D.S.Bortnjanskogo: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Bortnyansky and his times. 250 years from the birth of D. Bortnyansky. Proceedings of the international colloquium]. Moscow, Moscow State Conservatory, 2003. P. 171-190.
3. Panov M.V. *Sovremennij russkij jazyk. Fonetika* [Contemporary Russian Language: Phonetics]. Moscow, Vysshaja shkola, 1979.
4. Sedakova O.A. «Chto takoe muzyka stiha?» Ol'ga Sedakova o slovesnoj horeografii i o tom, zachem pojetu nuzhno legkoe serdce [What is Music of Verse: O. Sedakova on verbal choreography and light heart necessary for poets] in *Colta.ru* 11 nojabrja 2013 g. <http://www.colta.ru/articles/specials/1090>
5. Sedakova O.A. «*Iz pristupa nebyvaloj svobody*»: *interv'ju dlja izdanija «Mirjane – kto oni?»* [From the dare of the impossible liberty: an interview for the book Who are Christians today?] 2016. <http://olgasedakova.com/Events/1810>
6. Sedakova O.A. *Chetyre toma* [Selected works in 4 vols.]. Moscow, Russkij Fond Sodejstvija Obrazovaniju i Nauke, 2010.
7. Tynjanov Ju.N. *Problema stihotvornogo jazyka* [Problem of versification language]. Petrograd, «Academia», 1924.