

Воскобойникова Ю. В.

кандидат мистецтвознавства,
Харьковская государственная академия
культуры

ТИПЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ

Анотація. В статті предложена класифікація типів та підходів сучасних композиторів к інтерпретації поезії А. Блока.

Ключевые слова: інтерпретація, синтез, стиль, жанр.

Анотація. Воскобойникова Ю.В. Типи інтерпретації поезії О.Блока у вокально-хоровій творчості сучасних авторів. В роботі запропонована класифікація типів та підходів сучасних композиторів до інтерпретації поезії О. Блока.

Ключові слова: інтерпретація, синтез, стиль, жанр.

Annotation. Voskoboynikova Yu. Types of interpretation of a. Blok's poetry in the vocal and choral works of contemporary authors. Classification of the types and approaches to interpreting the poetry of A. Blok contemporary composers proposed in the article.

Keywords: interpretation, synthesis, style, and genre.

Актуальность исследования процесса творческого интерпретирования поэзии при создании вокально-хоровых сочинений обусловлена новым научным видением взаимодействия поэзии и музыки внутри межвидового синтеза. Многие исследования (Е. Гуренко, Н. Кoryxаловой, В. Москаленко, Ю. Кочнева, П. Карпова, Н. Кошкаревой, Т. Овчинниковой, О. Шепшелёвой, А. Хуторской и др.) затрагивают фундаментальные принципы этого процесса, однако его конкретные механизмы не получили ещё достаточно развёрнутого анализа.

Цель данной работы – на примере вокально-хоровых сочинений XX – XXI вв. на стихи А. Блока выявить типы композиторской интерпретации поэтического текста.

Результаты исследования. Композитор Виктор Соболенко писал: «Музыкальная интерпретация поэзии — дело непростое. Профессиональные композиторы, работая со стихами, как правило, решают свои узкопрофессиональные задачи. И часто дуэта музыки и стиха не складывается. Нуждается ли высокая поэзия в музыкально-композиторской интерпретации, вопрос спорный. Поэзия, с одной стороны, уже обладает и своей музыкой, и своим ритмом, и своей оркестровкой, с другой стороны, глубокое и талантливое композиторское решение мешает поэзии дышать, а значит, жить своей жизнью. Вероятно, поэтому великие композиторы прошлого часто брали для своих вокальных произведений невыдающиеся тексты».

Если рассматривать творческий процесс создания музыкального произведения на основе поэтического текста, то чисто хронологически в таком взаимодействии музыка почти всегда вторична. Однако хронологическая подчинённость ещё не означает фактического превалирования поэзии над музыкой, о чём и говорит выше процитированный автор.

Очевидно, что абсолютная равноценность слова и музыки в рамках вокально-хорового сочинения практически невозможна, и – более того – не всегда целесообразна. Абсолютный симбиоз поэзии и музыки встречается нечасто и требует от композитора исключительного мастерства. В большинстве случаев взаимодействие слова и звука строится на основе нивелирования характерных качеств одной из этих художественных сфер. Об этом процессе, в частности, говорит А. Хуторская в своей диссертации «Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод» [6].

В исследовании интерпретации любого типа наиболее значимым является вопрос соотношения её конечного результата с исходным материалом, иначе говоря, вопрос об адекватности интерпретации. Режиссёрам известно, что чем ярче литературный первоисточник, тем меньше вариантов разночтений он оставляет для интерпретатора. Вопрос об адекватности исполнительской интерпретации мы уже ранее подробно рассматривали в диссертационном исследовании «Театрализация хоровых произведений как метод художественной интерпретации» [4]. В нём определены такие критерии оценки интерпретации как *стилевая, жанровая, композиционная,*

Надійшла до редакції 09.11.2012

идейно-смысловая, пространственно-временная и интонационная адекватность. Важно учесть, что собственно адекватность, например, стиля или жанра текстового первоисточника стилю или жанру создаваемого музыкального произведения не является обязательным условием возникновения художественно ценного произведения. Однако именно эти соотношения в первую очередь затрагиваются композитором в процессе интерпретирования поэтического текста, и именно особенности работы с этими компонентами во многом определяют конечный синтетический результат.

В этом можно убедиться на нескольких примерах.

Стилевая адекватность предполагает осознание композитором стиля поэтического текста и сознательное его закрепление либо нивелировку. Рассматривая в качестве примера хоры В. Овчинникова, мы можем убедиться, что перенос лирико-романтической поэзии А. Блока в сферу импрессионистической звуковой манеры, существенно меняет звучание общей «атмосферы» стихотворения. Стиль – это то, что на уровне художественного обобщения выступает в качестве контекста поэтического произведения. А, как известно, смена контекста, может значительно влиять и на содержание. В случае с хором В. Овчинникова «Ветер принёс издалёка» выбор композитором иного эмоционально-художественного контекста потребовал даже корректировки текста. Вместо блоковского «звучные песни мои», композитор использует иное прилагательное «грустные песни мои», в корне меняющее эмоциональный строй произведения. Таким образом, смена интерпретатором стилового направления может повлечь за собой более серьёзные смысловые изменения.

В смысле **жанровой и композиционной интерпретации** интересен пример «Незнакомки» Ю. Фалика. Музыкальное воплощение лирической драмы в танцевальном жанре, привносит в произведение символику и эстетику танго – страстного танца любви и ревности, в то же время несколько ослабляя лирико-драматическое его звучание. Композиционное решение Ю. Фалика практически полностью удаляет из стихотворения типичную блоковскую смысловую антитезу. Парадоксальное сочетание мистического и бытового, отрешённого и повседневного вообще характерно для всего творчества Блока в целом, по сути это отличительная черта Блоковского символизма. Особенно характерным в этой связи выглядит ставшее хрестоматийным классическое сопоставление туманного силуэта «Незнакомки» и «пьяниц с глазами кроликов». Усечение в стихотворении строф, в которых содержится антитеза, даёт возможность композитору подчеркнуть лирический образ самой Незнакомки. По сути содержанием фаликовской «Незнакомки» становится не сюжет, не зрительно-образная сфера стихотворения, а лишь сложное, почти неуловимое впечатление, которое возникает после непосредственного восприятия данного произведения.

Композиционный тип интерпретации лежит в основе практически всех циклов. Уже на этапе отбора стихотворений для цикла композитор, как правило, следует собственной логике, собственной сверхзадаче.

Из соотношения номеров в цикле обычно рождается новый, более обобщённый смысл целостного произведения. Множественность поэтических образов позволяет более широко и подробно раскрыть ту или иную идею. Возможно, именно поэтому циклические жанры получили такое распространение среди композиций на стихи А. Блока. Вершиной циклической «блоковской», несомненно, является творчество Г. Свиридова.

Именно в творчестве Г. Свиридова проявилась с особой силой **интерпретационная работа с идейно-смысловой составляющей** авторского текста. В частности, в сочинении «У берега зелёного» из цикла «Ночные облака» очень ярко прослеживается перевод поэтической символики Блока в музыкальные символы.

У берега *зелёного*, на малой могиле,
В праздник Благовещенья пели псалом.
Белые священники с улыбкой хоронили
Маленькую девочку в платье *голубом*.
Все они – помощью Вышнего веления –
В крове Бога Небесного Отца расцвели
И тихонько возносили в небо курения,
Будто не с кадилницы, а с *зелёной* земли.

Всего на 8 строк стихотворения автором использовано три цветовых символа. Цвет у Блока не случаен. В его поэзии зелёный цвет – это цвет волшебства, тайны, в то же время он часто сопровождает тему смерти. Белый цвет – подобно символике церковных облачений, воплощает в себе одновременно рождение, изначальность и смерть. Голубой – цвет непорочности и отдалённости. Кроме того, он у Блока символизирует время, которое разделяет людей, но не позволяет им забыть друг друга. Но если снова обратить внимание на символику богослужебных цветов (а ведь речь о священниках!), то все оттенки голубого – это ещё и цвет Богородицы, что акцентирует момент совершенных событий – праздник Благовещенья.

Интересно, что смена цветового символа в тексте отмечается композитором в гармоническом решении. Слова «белые священники» оформлены в гармонию, типичную для похоронного звучания – соотношение тонического трезвучия и квартсекстаккорда VI натуральной ступени. Блоковский образ смерти, таким образом, переводится в систему символов музыкального искусства. Появление голубого и зелёного тоже отмечено композитором сменой гармоний. В целом тематика смерти здесь преломляется композитором через интонационность, близкую панихидному распеву, что в целом усиливает символический эффект текста.

Примером композиторской интерпретации **пространственно-временной составляющей** поэтического текста может служить произведение «Девушка пела в церковном хоре» из цикла на стихи А. Блока композитора М. Шуха. В стихотворении Блока «Девушка пела в церковном хоре...» отразилось желание поэта утешить человеческие души в минуты скорби, возвысить страдание как одно из самых сильных чувств, подарить людям надежду, что «радость будет». И хотя поэтическое мировоззрение Блока со временем менялось, он сам заявлял об уходе от принципов романтизма, но каждое свое выступление поэт неизменно

но заканчивал этим удивительным стихотворением, как чистым вздохом.

Такие стихи трудно соотносить с каким-то реальным событием. Это стихотворение было написано в августе 1905 года, в кровавое время первой русской революции. Александр Блок очень болезненно воспринял расстрел у Зимнего. Возможно, строки стихотворения стали молитвой поэта, исполненной искреннего сочувствия утратам и жертвам. Современник Блока Измайлов данное произведение связывает с Цусимским сражением в русско-японскую войну, считая ключевой образ кораблей живым откликом на гибель русской эскадры. Нам сейчас это не кажется столь важным, значение имеет свет, оставивший «луч» «на белом плече», который рождает у нас надежду на воскресенье и вечную жизнь.

Корабли как символ обновления, веры в приход лучших времен играли роль еще в пьесе А. Блока «Король площади». В стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» мотив кораблей также является знаковым. С ними связано представление об уходе и возвращении в «тихую заводь» как извечном жизненном пути.

Композиционно стихотворение выстроено по принципу антитезы – излюбленному приему А. Блока. Борьба светлого и темного, мрачного и жизнеутверждающего накладывает отпечаток на все образы. Луч является символом духа, белый цвет, на который автор постоянно обращает наше внимание при описании облика героини, – это цвет святости и чистоты, непорочности и невинности. Она поёт «О всех усталых в чужом краю, / О всех кораблях, ушедших в море, / О всех, забывших радость свою». Однако люди, взирая «из мрака» обращают внимание лишь на луч надежды, свечение белого платья. Может быть, поэтому «у царских врат, / Причастный Тайнам, – плакал ребенок...» Сразу несколько акцентов призваны вызвать у читателя сомнения в лучшем исходе для тех, кто оказался отлученным от Родины. Само звучание детского плача уже является символом скрытого горя, если же обратить внимание на то, что у Блока слово «Тайнам» написано с большой буквы, то становится ясно, что речь идёт не просто о некоем знании, а о Литургическом причащении, где Тайны – Тело и Кровь Христовы, непосредственно соединяющие человека с Богом, сообщают ему более тонкое и точное восприятие мира. И через это воссоединение с Богом ребенку дано знание, «что никто не придет назад». Мрак жизни оказывается подвластным светлому лучу лишь в церкви, песня надежды почти неземной героини оказывается противопоставлена плачу. И лексический ряд стихотворения отражает антитегичность авторского восприятия мира.

При чтении стихотворения переживания сменяют друг друга: томление от неизвестности, песня – надежда девушки и чувство обреченности, вызванной плачем малыша. Поэтом постигается загадка нашей жизни, в которой все противоречиво. Красота бытия состоит в ярком чувствовании моментов прекрасного, мудрость – в умении увидеть этот тонкий луч радости. Парадокс и заключается в том, что именно на фоне мрака сияние света становится заметнее. Хочется ве-

рить, что ребенок плачет о мраке дня сегодняшнего, а девушка поет о будущем, ее голос, «летающий в купол», направлен ввысь, обращен к царским вратам с мольбой за человечество. Поэт верит, что этот голос не может не долететь до Всевышнего, не может остаться не услышанным. Молитва лирической героини – это и его молитва за Отчизну.

Антитеза в этом стихотворении решена поэтом не только в символическом, но и в пространственно-временном плане. Блок чётко отграничивает некое «высокое» пространство, в котором царит молитва и луч надежды, от обыденного мира, откуда можно только созерцать это высокое обращение и внимать ему. Структура стихотворения такова, что на первый план выступает то одна, то другая образная сфера. Композитором авторская антитеза подчеркнута за счёт смены тональностей во фрагментах, характеризующих разные образы, причём это тональности не очень близкой степени родства, что обостряет ощущение смысловой удалённости образа молящейся девушки от обыденного восприятия окружающих. Более того, М. Шух использует другие методы усиления этого впечатления, о чём речь пойдёт ниже.

В целом же очевидно, что большинство композиторских интерпретаций поэтических произведений Блока ставит своей целью *драматизацию* образных систем. При этом она может происходить с помощью различных средств выразительности, используя различные свойства музыкального образа. Драматизация как усиление конфликта (антитезы), драматизация как расширение и углубление характеристика образа, драматизация как основа драматургии цикла и т. д. – всё это проявления одно и того же стремления композиторов не просто создать музыкальный образ в соответствии с поэтическим замыслом, но открыть в поэзии Блока её внутреннюю музыкальность, проявить её, конкретизировать, оформить в реально звучащие звуковые пластины. И в этом смысле композитор выступает уже отчасти не только как интерпретатор произведения, но и как его соавтор, и как его режиссёр.

В современном музыковедении вопрос о композиторской режиссуре, прежде всего, исследовался применительно к музыкальному театру. Однако, аналогии режиссёрской и композиторской интерпретационной деятельности можно увидеть во многих аспектах: это и выбор исполнителей (актёров – в театре, тембров – в музыке), и выбор «декораций» (стиля художественного решения – в театре, музыкального стиля – в композиторской практике), и построение мизансцены (в пространстве сцены – в театре, в пространстве формы и фактуры – в музыке). Аналогии же в смысле композиционного решения (формы) и драматургии (особенностей развития образов и драматического конфликта) вообще не вызывают сомнений. Таким образом, в механизмах режиссёрской интерпретации драматургического произведения и композиторской интерпретации поэтического текста существенная разница заключается лишь в материале и средствах творческого метода, но не в принципах – они идентичны.

Для рассмотрения вопроса о правомерности применения понятия «режиссура» к творческому мыш-

лению композитора представляется продуктивной проекция особенностей режиссерского искусства на содержание композиторской деятельности.

Традиционно в театроведении режиссерское искусство определяют как творческую организацию всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Основной функцией режиссера становится организация на основе готового материала во времени и пространстве выбранных для синтеза художественных элементов. О режиссуре в драматическом театре говорят при наличии трех сторон организаторской деятельности: временной, интонационно-звуковой и пространственно-пластической.

При перенесении данных положений на деятельность композитора мы видим, что автор музыки к поэтическому тексту:

- осуществляет отбор материала (и музыкального, и поэтического);
- организует его в интонационно-звуковом и временном планах (звукорисовочная и метроритмическая фиксация в партитуре);
- формирует пространственное и пластическое решение будущего произведения на сугубо музыкальном уровне (мелодический рисунок, фактура, акцентирование, тембровая окрашенность).

Кроме того, композитор определяет:

- архитеконику (композиционную структуру) произведения;
- выявление линии сквозного действия или линии развития образа;
- организацию действия или развития образа во времени;
- ритмическое строение;
- эмоциональную окраску поэтических образов.

Исследуя композиторскую «режиссуру» в произведениях на стихи А. Блока, можно выделить несколько типов обработки поэтического материала.

Интерпретация по принципу драматизации.

При таком подходе композитор с помощью средств музыкальной выразительности усиливает конфликт, содержащийся в поэтическом произведении. Поскольку в стихах А. Блока антитеза – одно из основных художественных явлений, принцип драматизации в той или иной степени свойственен большинству композиторских интерпретаций его текстов. Наиболее ярко этот принцип проявился в оратории В. Салманова «Двенадцать» и вокальном цикле на стихи Блока Э. Бонамичи, в котором драматизация музыкальных образов достигает почти предельных значений, наследуя традиции экспрессионизма.

Интерпретация по принципу дедраматизации.

Этот принцип позволяет нивелировать конфликт, содержащийся в литературном первоисточнике и вывести на первый план какой-то конкретный образ, вычленив какую-то конкретную идею. Наиболее яркий пример такой интерпретации – «Незнакомка» Ю. Фалика, где, как уже говорилось выше, блоковская антитеза «Прекрасная Дама – пошлое общество» практически разрушена. Композитор, купирова строфы, содержащие характеристику прогнившего общества,

фактически устраняет из произведения конфликт, а сам образ этого общества становится как бы фоном, контекстом происходящей встречи. С одной стороны, такой интерпретационный ход лишает конечное произведение драматургической остроты, с другой – позволяет более выпукло и ярко нарисовать центральный образ повествования, что композитору удалось блестяще.

Интерпретация с элементами театрализации.

К элементам композиторской театрализации относится акцентирование пространственно-временных явлений музыкального текста, которые обращены к воображению слушателя и направлены на то, чтобы вызвать конкретные визуальные, двигательные и другие конкретно-образные ассоциации. Чаще всего подобный тип мышления характерен для композиторской интерпретации циклических произведений, тяготеющих к кантатно-ораториальному жанру. Среди рассмотренных в данном исследовании произведений, самое объёмное воплощение композиторская театрализация получила в финале кантаты «Ночные облака» Г. Свиридова «Балаганчик». Яркая персонализация героев, звукоизобразительность, выпуклость пространственной мизансцены (ощущение удалённости и взаимного расположения объектов) – всё это приближает средства свиридовского решения данного номера к технике музыкального театра.

Интерпретация как доосмысление.

В практике создания музыкальных произведений на литературный текст часто встречается явления сокращения (купирования) текста или его перекомпоновки, о чём уже шла речь выше, и что, несомненно, влияет на конечный художественный результат. Гораздо более редкий случай – дополнение авторских стихов иными литературными текстами, углубляющими или расширяющими значение поэтического образа.

Во всём объёме исследованного композиторского наследия на стихи А. Блока обнаружено только одно подобное произведение – «Девушка пела в церковном хоре» из цикла М. Шуха на стихи А. Блока. В этом произведении композитором сделаны текстовые вставки, «раскрывающие» содержание «свёрнутого» у А. Блока песнопения девушки. У поэта образ песнопения не конкретизирован, содержание звучит обобщённо. Композитору же, по его словам, для создания более объёмного образа, потребовалась конкретизация этого содержания.

Первая версия этого номера в качестве характеристики образа девушки содержала вокализы, выстроенные в ином метроритме и интонационном решении по сравнению с образом слушающих, что подчёркивало антитезу стихотворения – как структурно, так и эмоционально. Однако этого композитору показалось недостаточно, и в следующей редакции в произведение был добавлен псевдобогослужебный текст, как бы доносящийся издали.

«О, явися, Дева Святая, стань всем заблудшим Заступницей!»

«Дева Пречистая...»

«Дева Пречистая и Пренепорочная, стань для нас, заблудших, Заступницей, спаси нас!»

Доосмысление блоковского образа было выражено через песнопение молебного типа (согласно классификации содержания духовных богослужебных текстов они бывают благодарственные, хвалитные, молебные, покаянные и умилительные). Наличие иного текста окончательно расслоило ткань произведения на два смысловых и пространственно-временных пласта, что, вне всякого сомнения, существенно обогатило образный мир произведения.

Исследование композиторской интерпретации поэзии А. Блока показало, что при всём разнообразии приёмов работы с литературным текстом, при всей свободе авторского самовыражения композитора, дуальная система «поэт – композитор» может рассматриваться в широком смысле как *соавторство*. Для этого есть несколько оснований.

Соавторство возникает там, где есть общая идея, общая цель и некое согласие в опорных позициях относительно механизмов воплощения идеи и достижения цели.

Общность идеи поэта и композитора возникает всегда, хоть и часто в одностороннем порядке, путём выбора автором музыки близкого ему по духу и содержанию поэтического текста.

Общая цель возникает из характерного для любой творческой личности стремления к максимально точному и глубокому выражению содержания художественного образа. Цель художника в широком смысле – донести свою идею до слушателя (читателя, зрителя), раскрыть во всех возможных и допустимых проекциях.

Согласие в методах воплощения поэтического образа обосновано тем, что Александр Блок неоднократно высказывал мысли о том, что его произведения являются музыкально интонируемыми, и жалел о невозможности собственноручно облечь их в мелодическую форму. Следовательно, общее стремление воплотить поэтические строки объединяет автора текста и композитора, даже если это происходит дистанционно.

И последнее – полноценное соавторство возможно только там, где творческий результат имеет одинаковый уровень художественной ценности. Именно поэтому в контекст данной работы не были внесены некоторые сочинения на стихи А. Блока, где музыкальное решение значительно уступает художественному уровню воплощаемого поэтического первоисточника.

Исторический срез композиторского наследия показал, что за последние почти 100 лет интерес к созданию музыкальных произведений на стихи великого символиста практически не ослабевал. За это время создано огромное количество песен, романсов и вокальных циклов; значительное количество крупных сочинений для хора (кантат, ораторий, хоровых циклов), несколько симфоний для хора, солистов и оркестра, и даже балет. Блоковская поэзия универсальна и в стилевом отношении: она легко воплощается в классических, романтических, импрессионистических и экспрессионистических музыкально-образных системах, в эстетике модерна и пост-модерна.

Синестетическая природа блоковского поэтического высказывания способствует приближению его творчества к музыкальному типу мышления, что непосредственно отразилось на количестве его произведений, положенных на музыку. На сегодняшний день есть основания полагать, что дальнейшее увеличение музыкального наследия на стихи Блока – только дело времени. Широта жанрового и стилевого преломления поэзии Александра Блока в музыкальном искусстве, пластичность его поэтического ритма, семантическая глубина образности, вне всякого сомнения, будут и дальше привлекать внимание композиторов. С этих позиций данное исследование представляет определённую ценность и открывает пути для новых научных изысканий. В частности, приведённая классификация типов интерпретации позволяет исследователям перейти к интонационному анализу конкретных произведений с позиций композиторской интерпретации.

Список литературы:

1. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ / Е. Гуренко. – Новосибирск, 1982. – 256 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. / Н. Корыхалова – Л., 1979. – 208 с.
3. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... докт. искусствоведения. / В. Москаленко. – К., 1994. – 212 с.
4. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Ю.В. Мостова; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2003. — 20 с.: табл. — укр.
5. Мячин М. Ю. Цвет и звук в лирике А. Блока / М. Мячин – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.diplomb.ru/work030035.html>
6. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф... канд. мистецтвознавства / А. Хуторська. – Харків, 2009. – 15 с.