

Н. П. ХИЛЬКО*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова**г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза

В статье представлены результаты исследования трёх стихотворений Рене Шара из сборника «Молоток без мастера», ставших литературной основой одноимённого вокально-инструментального цикла Пьера Булеза. Включена информация о сборнике «Le Marteau sans maître» Шара, дана краткая стилевая характеристика избранных поэтических миниатюр. На основе проделанного анализа семантических полей предложена интерпретация содержания стихотворений «Разъярённое ремесленничество» («L'artisanat furieux»), «Прекрасное здание и предчувствия» («Bel édifice et les pressentiments») и «Палачи одиночества» («Bourreaux de solitude»). Установлены парадигматические и синтагматические связи, объединяющие эти поэтические тексты в цикл.

Другой аспект исследования касается приёмов вокализации Булезом стихов Шара в плане возможной передачи их содержания в условиях музыкального текста. В этой связи рассматриваются III, V, VI и IX части цикла. Посредством силлабического и мелизматического распева слов, необходимого преобразования поэтического синтаксиса, изменения композиции стихов, разноплановой фактуры, инструментовки Булез, в зависимости от творческой задачи, усложняет или облегчает восприятие вербального текста. Его смысл на уровне вокальной партии разъясняется дифференциацией артикуляции в диапазоне от певучей кантилены до Sprechstimme, тембровой нюансировкой, звукоизобразительными средствами, интонационными реминисценциями.

Ключевые слова: вокальная музыка, Пьер Булез, Рене Шар, «Молоток без мастера».

Для цитирования / For citation: Хилько Н. П. Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 29–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042.

NATALIA P. KHILKO*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

Interpretation of René Char's Poetry in Pierre Boulez's "Le Marteau sans Maître"

The article presents the results of study of three poems by René Char from the collection "Le Marteau sans maître" which became the literary basis for the eponymous vocal-instrumental cycle by Pierre Boulez. It provides information about Char's poetry collection "Le Marteau sans maître" and gives a brief stylistic characterization of the poetic miniatures selected by the composer. Based

on her analysis of semantic fields, the author proposes an interpretation of the content of the poems “L’artisanat furieux,” “Bel édifice et les pressentiments” and “Bourreaux de solitude.” Paradigmatic and syntagmatic connections uniting these poetic texts into a cycle are established.

Another aspect of the study concerns Boulez’s methods of vocalizing Char’s verses in terms of possible transmission of their content into the context of a musical text. In this regard, only the third, fifth, sixth and ninth movements of the cycle are examined. By means of syllabic and melismatic singing of the words, the necessary transformation of the poetic syntax, the changes in the poems’ compositional structure, various textures and instrumentation, Boulez alternately complicates or facilitates the perception of the verbal text, depending on the respective artistic task. On the level of the vocal part, its meaning is explained by the differentiation of articulation in the range from singing cantilena to Sprechstimme, nuance of timbre, sound-imagery means, and intonational reminiscences.

Keywords: vocal music, Pierre Boulez, René Char, “Le Marteau sans Maître”.

В одном из интервью У. Эко назвал фактор, по которому возможна оценка значимых для культуры произведений искусства: «Чтобы шедевр стал шедевром, достаточно, чтобы он приобрёл известность, то есть впитал в себя все вызванные им толкования, которые сделают из него то, чем он является» [6, с. 69]. Исходя из активности герменевтического процесса, возбуждённого «Le Marteau sans maître» П. Булеза, это сочинение можно отнести к числу шедевров XX века наряду с «Чёрным квадратом» К. Малевича, «Улиссом» Дж. Джойса и другими завораживающими своими смыслами творениями.

К настоящему времени «Молоток без мастера» Булеза вошёл в российское культурное и научное пространство благодаря работам Н. Петрусёвой, Н. Хрущёвой¹ и других авторов, сформировавших определённые представления о звуковой, ритмической и композиционной организации этого сочинения. В то же время интерпретация Булезом поэтических текстов Рене Шара пока остаётся малоизученной, и это понятно. Строгая упорядоченность звуковых структур Булеза позволяет учёному представить достаточно объективную картину творческого процесса и свести

к минимуму субъективность оценки. Толкование же вербальных текстов, также входящих в структуру «Молотка» и требующих перевода, а priori в высокой степени субъективно.

С творчеством Шара (1907–1988) связан ранний период композиторской деятельности Булеза. Появлению в 1955 году «Le Marteau sans maître» предшествовали кантаты «Свадебный лик» («Le visage nuptial») по одноимённой поэме Шара (1-я ред. 1946) и «Солнце вод» («Le soleil des eaux») на тексты его радиопьесы (1-я ред. 1948). Заметим, что в основе кантат лежат крупные сюжетно организованные литературные тексты. В отличие от них «Молоток без мастера» (1934) является сборником, в котором Шар объединил циклы стихов, написанные с 1927 по 1933 годы, в период своего увлечения сюрреализмом: «Арсенал» («Arsenal», 1927–1929), «Артин» («Artine», 1930), «Судебный иск остался без последствий» («L’action de la justice est éteinte», 1931), «Боевые стихи» («Poèmes militants», 1932), «Изобилие грядёт» («Abondance viendra», 1933). Окончательное название сборника было выбрано из ряда близких, но имевших смысловые оттенки заголовков: «Le marteau ailé» («Крылатый молоток»),

«Le marteau sans lien» («Молоток без связи»), «Le marteau sans attache» («Молоток без привязки»), «Le marteau libre» («Свободный молоток») [12].

Булез выбрал поэтические миниатюры из разных циклов Шара: «Прекрасное здание и предчувствия» («Bel édifice et les pressentiments») входит в самый ранний из них – «Арсенал», «Разъярённое ремесленничество» («L'artisanat furieux») в цикл «Судебный иск остался без последствий», «Палачи одиночества» («Bourreaux de solitude») – в «Боевые стихи».

Подобное решение объясняется намерением композитора воплотить в одном сочинении параллельное существование трёх автономных вокально-инструментальных субциклов путём встраивания их друг в друга [10]. Различие во внутреннем устройстве субциклов «Молотка» подчёркнуто несовпадающим количеством частей и разной степенью их композиционной связности. Последнее отражено в функциональном определении инструментальных разделов: *avant* (перед), *après* (после), *version première* (версия первая), *double* (дубль), *commentaire* (комментарий).

Таблица 1

I		Перед «Разъярённым ремесленничеством»
	II	Комментарий I к «Палачам одиночества»
III		«РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВО»
	IV	Комментарий II к «Палачам одиночества»
	V	«ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ» версия I
	VI	«ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА»
VII		После «Разъярённого ремесленничества»
	VIII	Комментарий III к «Палачам одиночества»
	IX	«ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ» дубль

По замыслу Булеза поэтические тексты должны были быть независимыми друг от друга, но в условиях художественного целого они начали взаимодействовать, формируя между собой парадигматические (по сходству) и синтагматические (по смежности) связи. Преимущественно композиционно удалённые, в середине цикла две вокальные части – «Прекрасное здание...» (V) и «Палачи одиночества» (VI) – «случайно» оказались рядом. На этом основании можно предположить, что в структуре «Молотка» помимо 3-х объявленных композитором вокально-инструментальных субциклов существует ещё и традиционный вокальный цикл с последовательностью частей: «Разъярённое ремесленничество», «Прекрасное здание...», «Палачи одиночества».

Сюрреалистические опусы Шара обладают чертами, показательными для этого стилизового явления. Исследователи видят в них и «диктовку мысли без контроля разума», и «ассоциативные формы», которые основываются на сопряжении далёких в реальности сущностей, к примеру, «ребёнок-мол», «голова-жилище» [5; 13]. Яркость и неожиданность словесных столкновений обусловлена пропуском длинной цепи промежуточных звеньев. Подобный эллипсис рождает метафоры с «напряжённой до судорог плотностью разнонаправленного смыслоизлучения» [5, с. 21].

Для изучения поэтических текстов с «затемнённым» лирическим сюжетом результативным оказался метод анализа семантических полей². В условиях иноязычных стихов он позволяет работать с подстрочным переводом. Выбор словарного значения определяется стилистикой поэта, общим смыслом поэтического оригинала и корректируется вариантами переводов разных авторов³.

Проанализируем тексты Шара в том порядке, как их вокализует композитор, сгруппировав лексику по частям речи, поскольку соотношение именных и глагольных форм позволит понять, как «заселено», опредмечено и качественно атрибутировано художественное пространство, каков характер движений и действий.

Проделанная операция позволила сформировать в первом стихотворении семантические поля с условными названиями «опасность» и «ремесло». Первое объединяет слова, связанные с угрозой для жизни: *разъярённое, гвоздь, острие, нож, мертвец, бредить/грезить*. Сюда же может быть включено и прилагательное *красный*, как цвет крови. В область второго поля входят: *ремесленничество, фургон, корзина, лошади, подкова, рабочие*. Этот ряд логично дополняется словами *гвоздь* и *нож*, которые входят и в поле «опасность». Не вписывающееся в формируемые смысловые области слово *Перу* вносит в изображаемый мир этническую конкретность и позволяет вспомнить некоторые факты, уместные в этом

контексте. Известно, что амулеты в виде засушенных человеческих голов изготавливали и продавали вплоть до середины XX века «охотники за головами». Таким антигуманным промыслом занимались индейские племена, живущие на территории современного Перу. В этой связи первоначально далёкие по смыслу слова *Перу* и *голова* могут быть помещены в семантическое поле «опасность».

Лексический анализ позволяет представить созданный поэтом художественный мир и его героя, обозначенного местоимением *я*. Он находится внутри статичного пространства. Единственный глагол *грезить/бредить* предполагает ментальное, но не физическое действие. Посредством именных частей речи поэт опредмечивает художественный мир стихотворения. Его детали скудны: фургон, корзина с мертвецом, рабочие лошади в подковах. Прилагательное *красный* в сочетании с *Перу* дополняет изображение характеристикой раскалённого докрасна воздуха, какой бывает в пустынных местностях этой страны. Возможно, жара является одной из причин

Таблица 2

а) «Разъярённое ремесленничество» в переводе Е. Г. Васильевой	
L'ARTISANAT FURIEUX	РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВО
La roulotte rouge au bord du clou Et cadavre dans le panier Et chevaux de labours dans le fer à cheval Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau Le Pérou	Красный фургон на кончике гвоздя И мертвец в корзине, И лошади рабочие в подковах Я мечтаю, голова на острие моего ножа Перу
б) «Разъярённое ремесленничество». Лексика	
сущ.	l'artisanat (ремесленничество, ремесленники), la roulotte (фургон), bord (край, граница), clou (гвоздь), cadavre (мертвец), panier (корзина), chevaux (лошади), fer [à cheval] (подкова), la tête (голова), la pointe (острие), couteau (нож), le Pérou (Перу)
гл.	rêve (грезить, видеть сны, бредить, мечтать)
прил.	furieux (разъяренный), rouge (красный), de labour (рабочая)
мест.	Je (я)

обездвиженного состояния всех присутствующих. Возникают тактильные ощущения, возбуждаемые образами деревянных, острых, тяжёлых металлических предметов: *фургон, гвоздь, подкова, нож*. Читатель не может однозначно определить – городской (окраинный) это пейзаж или сельский, но он понимает, что населяют его ремесленники. Физически и психологически тяжёлая жизнь в этом мире либо замерла (*греджу*), либо находится на пределе (*красный фургон на конце гвоздя, моя голова на острие ножа*), либо прекратилась (*мертвец*). Всё это создаёт невыносимые условия бытия, рождает желание его прекратить. Психическое и физическое состояние героя также погранично⁴.

Анализ лексики стихотворения «Прекрасное здание и предчувствия» позволяет сформировать семантические поля: «пейзаж» (*здание, море, волны, мол, леса, стихийный, мёртвое*), «человек» (*ребёнок, мужчина, ноги, голова, глаза, предчувствия, слушать, рыдать/плакать, ис-*

кать, жилой), «движение» (*волны, ноги, прогулка, ходить*), «опасность» (*море, волны, стихийный, мёртвое*), «ирреальность» (*иллюзия, имитировать, прозрачный*⁵).

Художественный мир «Прекрасного здания...» огромен, он вмещает в себя море, леса. В отличие от первого стихотворения здесь холодно и пасмурно. В его устройстве сочетается несочетаемое: огромные волны мёртвого (без жизни, без движения) моря; гуляющий ребёнок – одновременно стихия (хаотичное движение) и защита от неё (неподвижный мол), незрячие (прозрачные) глаза ищут в лесных дебрях своё жилище-голову. Этот мир одновременно живой (движущийся) и мёртвый (неподвижный), цельный и раздробленный, здоровый и больной. Последнее качество подтверждается трактовкой героя и наблюдателя. По реалистичному сценарию герой высказывается от первого лица, о чём свидетельствуют местоимения *я, мои* [ноги]. В поле его зрения последо-

Таблица 3

а) «Прекрасное здание и предчувствия» в переводе Е. Г. Васильевой	
BEL ÉDIFICE ET LES PRESENTIMENTS	ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ
J'écoute marcher dans mes jambes La mer morte vagues par dessus tête Enfant la jetée — promenade sauvage Homme l'illusion imitée Des yeux purs dans les bois Cherchent en pleurant la tête habitable...	Я слушаю, как ходит в моих ногах Море мёртвое валы над головой Ребёнок мол – прогулочная стихия Мужчина отблеск мнимый Глаза прозрачные в лесах Ищут, плача, голову жилище...
б) «Прекрасное здание и предчувствия». Лексика	
сущ.	édifice (здание, сооружение), les pressentiments (предчувствия), jambes (ноги), la mer (море), vagues (волны, валы), tête (голова), enfant (ребёнок), la jetée (пирс, мол), promenade (прогулка), homme (мужчина, человек), l'illusion (иллюзия, галлюцинация, наваждение), yeux (глаза), les bois (леса, деревья), la tête (голова)
гл.	écoute (слушать), marcher (ходить), imitée (имитировать), cherchent (искать), en pleurant (рыдая, плача)
прил.	bel (прекрасное), morte (мёртвое, погибшее), sauvage (стихийный, дикий), purs (чистый, прозрачный), habitable (жилой)
мест.	Je (я), mes (моя)

вательно попадают бушующее море, гуляющий ребёнок, некий мужчина. Далее происходит слом. Появляется неперсонифицированный наблюдатель, который видит странную картину: *прозрачные глаза в лесах плача ищут голову-жилище*. Эти симптомы параноидного бреда запускают иной сценарий, в котором от реального мира остаётся только море и стоящий на берегу герой (я), а всё остальное происходит в его постепенно разрушающемся сознании: воспоминания детства (*ребёнок*), размышления о смысле существования (*мужчина/человек, отблеск мнимый*), галлюцинации (*отделившиеся от тела глаза*). Разбушевавшееся мёртвое море становится метафорой жизненной катастрофы.

Лексический состав «Палачей одиночества» позволяет образовать семантические поля «движение» (*шаг, пешеход, движение вдаль, рефлекторное движение, маятник*), «часы» (*циферблат, маятник, имитация*⁶), «опасность» (*палачи, гиря, груз, гранит*). Вне их пока остаётся слово *одиночество*.

Художественный мир этого поэтического текста делится на большой, намеченный звуком шагов уходящего человека, и малый, внутри которого находятся

механические часы и некто, всё это воспринимающий. Реальное существование таинственного персонажа никак не обозначено. Его бытие определяется через того, кто удалился, чьи шаги затихли. Когда он исчез, перестал существовать и потенциальный герой (я). Образовалась пустота. В экзистенциальном аспекте наступившее таким образом одиночество означает смерть, несостоявшееся бытие героя, следовательно, первоначально стоящее особняком слово *одиночество* попадает в семантическое поле «опасность».

Если в ранее проанализированных стихах ведущими были зрительные образы, то здесь на первый план выходят звуки шагов и идущих часов. Образ механических часов возбуждает ряд ассоциаций: уходящее время жизни, человек, превратившийся в механизм (циферблат имитирует голову, маятник – ноги). В этом тексте семантика опасности проявляется через активизацию мотива ног (*шаг, уходящий [человек], маятник*). Здесь уместно наблюдение В. Руднева о том, что в целом ряде культурных текстов в макросемантику ног входит значение смерти-разрушения [8, с. 312]. Кроме того, через образ маятника, вскидывающего свой гранитный груз, в контекст «Па-

Таблица 4

а) «Палачи одиночества» в переводе Е. Г. Васильевой	
BOURREAUX DE SOLITUDE	
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu Sur le cadran de l'Imitation Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.	
ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА	
Шаг удалился идущий затих На циферблате подражания Маятник вскидывает свой груз из гранита отражение.	
б) «Палачи одиночества». Лексика	
сущ.	bougreaux (палачи, мучители), solitude (одиночество), le pas (шаг), le marcheur (пешеход), le cadran (циферблат), l'Imitation (подражание, имитация), le balancier, (маятник), lance (гиря, металлический наконечник), charge (груз), granit (гранит), réflexe (рефлекс, произвольное движение)
гл.	s'est (движение от себя), затих
прил.	éloigné (отдалённый)
мест.	—

лачей одиночества» Шара может быть включён рассказ «Колодец и маятник» столь ценимого сюрреалистами Э. По, в котором каждое движение часовой гири приближало физическую смерть героя⁷.

При выявленном семантическом контрасте все три стихотворения Шара обладают сходными чертами. Среди сформированных семантических полей общим для всех текстов оказалось поле «опасность». Поле «движение» сближает «Прекрасное здание...» и «Палачей одиночества». Хотя поле «человек» было образовано только в «Прекрасном здании...», в других текстах также есть слова с близким значением. Объединим их в одну группу: *ремесленничество, палачи; мужчина, пешеход, ребёнок, голова; глаза, ноги; слушать, рыдать, искать, грезить/бредить, предчувствия*. Аналогичным образом можно расширить поле «ирреальность» из «Прекрасного здания...»: *грезить/бредить; иллюзия, прозрачный, имитировать, имитация*.

Таким образом, на основе общих смысловых единиц, сгруппированных в семантические поля «опасность», «движение», «человек», «ирреальность» («утраченная реальность») между поэтическими текстами возникают парадигматические связи. Одновременно возникают и синтагматические связи. Так, первые два стихотворения создают пару по принципу контраста: с одной стороны, бытовая зарисовка на фоне жаркого пустынного пейзажа, в котором нет движения, с другой – сменяющиеся картины холодного моря и леса, наполненные активным движением. В обоих случаях сознание героев меняет координаты восприятия мира, переходит в другую реальность (грёза/бред, галлюцинация). Второй и третий тексты также образуют контрастную пару: наполненный деталями и разнонаправленными движениями

огромный мир «Прекрасного здания...» и небольшое пространство с часами и колебательным движением маятника в «Палачах одиночества». В последнем тексте герой остаётся фантомом, существом иной реальности. Подобная метаморфоза завершает поистине кафкианский сюжет преобразования, персонажем которого становится человеческая голова. «Отделённая» от туловища в «Разъярённом ремесленничестве», потерявшая связь с миром (глаза) в «Прекрасном здании...», преобразованная в циферблат и обретшая новое тело в виде часов в «Палачах одиночества», она становится символом разрушенного сознания.

Смысловое единство поэтической основы «Молотка» Булеза обусловлено вариантами трактовки одной трагической темы – безуспешной попыткой человека «вырваться из замкнутого круга материального существования, из [цивилизации], которая неумолимо движется к своей гибели, независимо от личности... отсюда и “молоток без мастера”» (цит. по: [9, р. 8]).

Следующий этап исследования связан с воплощением поэтического текста в музыку. Свои взгляды на эту проблему Булез выразил в работах «Звук и слово» [2], «Поэзия – центр и отсутствие – музыка» [4] и других.

Понимание вербального текста, погружаемого в музыку, зависит от способа вокализации слова (по классификации Булеза, силлабического с соответствием слог-нота или мелизматического с распеванием слогов [4]), фактурной организации, темпа и других факторов. Наиболее благоприятная ситуация для восприятия смысла возникает при силлабическом распеве (благодаря близости к разговорной артикуляции), умеренном темпе, одноголосном или гомофонно-гармоническом складе. Длительные рас-

певы, нарушающие целостное восприятие лексемы, изменение темпа в сторону ускорения и замедления, полифонизация фактуры приводят к ситуации, когда звучание слова начинает превалировать над его значением.

Булез распевает текст «Разъярённого ремесленничества», по его определению, в «богато украшенном стиле» (*style orné*) [10, p. 6], но спокойный темп ($\text{♩} = 68$) и двухголосие, при котором флейтовые соло чередуются с вокальными (эпизодические «точечные» контрапункты ситуацию в целом не меняют)⁸, всё же способствуют ясному слышанию пропеваемого текста. Более того, в процессе вокализации композитор использует не только мелизматический принцип, но и силлабический (таблица 4).

Проделанный анализ вокализации

текста.

Интересна работа Булеза с композицией и синтаксисом «*L'artisanat furieux*» Шара, которое представляет собой нерифмованное пятистишие с разным количеством слогов в строке (таблица 2 а). Ранее говорилось, что для избранных стихов показательна сверхметафоричность. «Разнонаправленное смыслоизлучение» создаётся сочетанием далёких по значению слов, смысловыми эллипсисами между синтагмами, незавершённостью мысли. Композитор посредством цезур разной глубины в вокальной партии увеличивает или преодолевает смысловые разрывы между единицами поэтического текста (особенно в первых 2-х строчках). Подобным образом он подчёркивает неожиданность метафор. Этому же способствует контраст между долго распеваемым

служебным и следующим за ним нераспетым значимым словом.

Самая продолжительная цезура в пропевании текста возникает между 2-й и 3-й строками¹⁰. В процессе анализа стихотворения говорилось о двух реальностях, порожаемых нормальным и изменённым состоянием сознания. В начале 1-й строки, в 3-й и 5-й строках восприятие мира соответствует психически здоровому человеку, востальных – боль-

Таблица 5⁹

«Разъярённое ремесленничество». Ч. III. Распевы слов

Прелюдия									
La rou-lot-te rou-ge / П / au					bord / П / du				
10	4	4	2	8	6	6	6	16	20
6+4	2+2					2+2+2		6+7+1+6+4+2+2+3+3+3	
Et ca-da-vre / П / dans le pa-nier					/ П				
29	6	4	2	2	6	3	3	65	18
14+4+8+6								6+3+2+3+4+3+3+2+2+4+1+1+4+3+25	
Et che-vaux de la-bours / П / dans le fer à che-					val / П				
7	1	1	7	4	10	8	8	2	3
2+2+3			5+2		6+4			3+1+1+6	2+3+6+4+2
Je rê-ve la tê-te sur la poin-te / П / de mon cou-teau / П									
6	4	4	12	7	7	12	20	5	1
			2+2+2+6			4+4+4	2+3		2+2
Le / П / Pé-rou.									
29	1	4	10						
16+2+3		3+1	8+2						

текста показал: продолжительные распевы приходятся преимущественно на служебные части речи – артикли, предлоги, союзы (*la, le, au, du, sur, et, de*). При дроблении значимого слова, как правило, двусложного, распевается чаще всегда ударный последний слог (*panier, labours*). Таким образом, эпизодически возникающий принцип мелизматического распевания слогов не мешает восприятию

тому. Созданная композитором глубокая цезура перед 3-й строкой позволяет обратить внимание на её смысловое подобие с началом 1-й строки – там и там показан реальный мир (красный фургон, рабочие лошади в тяжёлых подковах).

Булез впервые преодолевает цезуру в соединении 4-й и 5-й строк¹¹ и таким образом вводит неожиданный топоним – Перу. Именно он заставляет осознать

происходящее в контексте неевропейской культуры. Как не уподобить здесь звучание альтовой флейты с индейскими продольными флейтами кеной и пинкильо.

Иная картина возникает в процессе интонирования «Прекрасного здания...». Стихотворение Шара представляет собой 3 нерифмованные двустушия с разным количеством слогов в строке (таблица 3 а). Булез чередует вокальные строфы с развитыми инструментальными секциями, причём в первой версии и дубле это происходит по-разному (таблица 6). Так в V части вступление есть, в IX части – нет, протяжённая в первой версии интерлюдия, разделяющая строки второго двустушия, значительно сокращена в дубле. Дубль имеет развитую коду, завершающую макроцикл в целом.

Условия для восприятия вербального

Таблица 6

«Прекрасное здание и предчувствия».

Ч. V, IX. Распевы слов

V	Прелюдия									
IX	Прелюдия отсутствует									
V	J'é- cou- te mar-cher / П / dans mes jam-bes / П									
	14	11	1	11	1	4	7	2	4	1
	8+6	2+2+2+5	10+1				1+1	2+2		1
IX	1	8	1	3	1	4	1	1	3	2
V	La mer mor-te / П / va-gues par des-sus tête									
	5	11	1	0	9	3	2	2	1	4
					2+1		1+1		1+1+1+1	1
IX	1	2	2	1	4	4	1	1	1	6
									3+3	1
V	Интерлюдия 1									
IX	Интерлюдия 1									
V	En-fant / П / la je-tée pro-me-na-de / П / sau-va-ge									
	1	1	8	1	1	2	1	7	1	3
					1+1					6
IX	2	1	1	1	1	1	1	1	0	1
V	Интерлюдия 2									
IX	Интерлюдия 2									
V	Hom-me / П / l'il-lu-sion / П / i-mi-tée /									
	2	0	9	1	1	4	2	3	5	11
IX	2	1	3	3	3	1	0	1	1	1
V	Интерлюдия 3									
IX	Интерлюдия 3 (очень краткая)									
V	Des yeux purs / П / dans les bois / П									
	6	6	5	4	1	4	5	6		
IX	2	5	7	1	2	2	3	0		
V	Che-rent en pleu-rant / П / la tête / П / ha-bi-tab-le.									
	1	1	1	1	2	8	4	5	1	0
									3	3
IX	2	1	1	1	16	0	12	14	1	20
									14	6
									8	1
									8+6	
	Кода									

текста и его понимания в V и IX частях разные. В первой версии обильно декорированная вокальная партия трактуется как один из голосов полифонической ткани, насыщенной квазифигурационными элементами звукоизобразительного характера (особенно в 1-й строфе, в тексте которой обрисован морской пейзаж). Постепенно количество распевов и форшлагов уменьшается. В мелодии 3-й строфы, представляющей сюрреалистические образы, распевов нет. Небольшими цезурами композитор отделяет несочетаемые синтагмы друг от друга. Кантиленная вокальная партия противостоит крайне разряжённому, лишившемуся звукописи инструментальному пласту. Несмотря на тихую динамику, слушатель отчётливо воспринимает каждое слово этого безумного высказывания.

Переход от мелизматического принципа к силлабическому можно объяснить следующим образом. В первых двух строфах смысл текста ясен и отчасти передаваем звукоизобразительными средствами, поэтому Булез не боится затруднить его слышание обильно орнаментированной полифонической фактурой. В третьей строфе, содержание которой затемнено сочетанием несочетаемого, композитор выводит вокальную партию на первый план и отчётливо «произносит» каждое слово. Подобный приём может быть истолкован в духе сюрреализма, когда созданные посредством «натуралистической пермутации» (С. Великовский) существа изображались реалистично (например, Дж. де Кирико «Весёлый мертвец», Ж. Миро «Метаморфозы»).

В повторной интерпретации этого текста в IX части именно «сюрреалистическая» артикуляция становится ведущей. На фоне прозрачного, пуантилистически организованного

инструментального пласта, звучание которого достигает эффекта конкретной музыки с её шумами реального мира¹², певица излишне экзальтированно (с огласовками окончаний, с криком на слове *morte*) артикулирует вербальный текст *quasi parlando*, переходя во 2-й строфе на говорение. Подобно тому, как в V части Булез изменил принцип вокализации, подчеркнув переход от здорового восприятия к больному, в дубле синтагма *la tête habitable* исполняется со значительными распевами. В интонировании слова *la tête* неожиданно узнаётся мотив из «L'artisanat furieux», на который распевалось та же лексема¹³, а на слове *habitable* звучит вариант фразы в частичном ритмическом увеличении, соответствующий аналогичному построению на слове *le Pérou*, ключевом для первого субцикла. Созданная параллель указывает на сходство содержания поэтических текстов.

В обоих вариантах вокализации «Bel édifice...» композитор изменил в 3-й строфе принцип пропевания, подчеркнув происходящий в сознании героя ментальный сбой.

Последнее из избранных Булезом стихотворений Шара – «Палачи одиночества» – написано в форме нерифмованного трёхстишия с разным количеством слогов в строке (таблица 4 а).

Таблица 7
«Палачи одиночества». Ч. VI. Распевы слов

Прелюдия														
<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ff-f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>pp</i>				
Le / Ц /	pas s'est é-loi-gné / Ц /	le mar-cheur / Ц /	s'est tu											
12	1	7	10	3	4	3	25	9	8	1	13	4	2	
		4+6												
Интерлюдия														
<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mp-mf</i>	<i>mf</i>						
Sur le ca-dran / Ц /	de l'I-mi-ta-	tion / Ц												
2	4	2	7	5	3	7	5	12	9	39				
			1+2				2+10							
<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>ff-f</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	
Le Ba-lan-cier / Ц /	lan-ce sa char-ge de gra-nit / И /	ré-flexe.												
9	1	12	6	47	11	6	3	10	8	8	1	1	4	3
							2+8							
Постлюдия														

Доминирующий в этой части силлабический принцип вокализации определён сериальной организацией субцикла «Bourreaux de solitude», в которой за каждой из 12 высот закреплена определённая длительность и динамика [14]. В условиях медленного темпа ($\text{♩} = 56$) особым выразительным приёмом становится резкий динамический перепад между отдельными слогами и словами (таблица 7)¹⁴. Композитор подобным образом привлекает внимание к значимым для понимания смысла синтагмам: *pas s'est éloigné, s'est tu, le Balancier, sa charge, de granit, réflexe*.

Здесь, как и в «Разъярённом ремесленничестве», Булез нарушает композиционную целостность строфы включением крупной инструментальной интермедии после 1-го стиха. Она не противоречит смыслу, скорее, его проясняет, поскольку в 1-й строке текста события разворачиваются в «большом» мире. Уход близкого человека стал причиной драмы, действие которой происходит в мире «малом» (2–3-я строки). Раздвижением более мелких семантических единиц (почти все синтагмы обособлены цезурами разной глубины, в том числе и генеральными паузами во всех голосах) Булез достигает остроты произносимого текста. В отличие от III части, где разрывы внутри синтагм и между ними подчёркивали метафоры, здесь замедление и фрагментирование текста передаёт психическое состояние героя, близкое ступору. На этом фоне особой экспрессией отмечено почти безостановочное, ускоренное пропевание заключительных слов *lance sa charge de granit réflexe*. А выкрикивание скороговоркой *granit réflexe* создаёт изобразительный эффект рефлексорного отскока, спасающего героя от удара гранитной гири.

Фактура инструментального пласта изменяется в соответствии с содержанием поэтического текста. В процессе вокализации 1-го стиха реплики певицы, прослаиваемые небольшими инструментальными эпизодами, звучат одnogлосно или на фоне отдельных звуковых точек. Отметим важную деталь: на словах *le marcheur s'est tu*, ключевых для понимания содержания текста, в инструментальных партиях используются только тоны, присутствующие в вокальной. Звук малой терции *es–c*, на которой распевается синтагма *s'est tu*, тянутся у альта, гитары и флейты в качестве педалей. Далее происходит неожиданное событие: следующая за 1-й строкой интерлюдия начинается с точной имитации у гитары и альта в октаву указанного терцового мотива (инструменты «поддержали» голос). На мгновение возник «тональный» эффект, сообщающий отстранённому звучанию сериальной ткани забытую чувственность «старой» музыки.

В процессе пропевания 2-й и 3-й строк текста инструментальный слой становится более плотным и обогащается линиями в виде тянущихся звуков или кратких мелодических образований. В этот процесс втягиваются маракасы, изображавшие в прелюдии тикающие часы, вместо стучащих ритмов они исполняют продолжительные трели. Наибольшее согласие поющего голо-

са и инструментов достигается во 2-м стихе. Далее принципы развёртывания инструментального и вокального планов расходятся: вокальная линия теряет напевность и превращается в речитатив с выкрикиванием отдельных слов, а количество и протяжённость «певучих» инструментальных линий возрастает.

Подобная трансформация впервые позволяет рассматривать инструментальный пласт как семантически самостоятельный лирический комментарий к вокальной линии, что соответствует логике комментариев в субцикле «Палачи одиночества».

Анализ семантических полей избранных Булезом стихотворений Р. Шара позволил обнаружить их содержательное родство, которое и стало основанием для циклического объединения. Исследование начального этапа перевода стихов в музыку – принципов вокализации вербального текста – показало твёрдую руку Мастера, который изменением поэтического синтаксиса, композиции, принципов распева режиссирует восприятие слов, их звучания и значения. Обладающий тонким поэтическим чутьём композитор погрузил тексты Шара в музыкальный «раствор» и вырастил совершенный, оригинальный по форме кристалл, в многочисленных гранях которого преломляются «разорванные» смыслы трагических посланий поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.; Хрущёва Н. А. Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза // OPERA MUSICOLOGICA. 2013. № 1.

С. 36–50; Хрущёва Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: автореф. дис.... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 25 с.

² «Семантическое поле является множеством, в которое входят как слова во всей

полноте их семантической структуры, так и лексико-семантические варианты... многозначных слов, выражающие соответствующее понятие» [1, с. 96].

³ В процессе работы помимо перевода Е. Васильевой использовались доступные на сегодняшний день переводы В. Козового, Т. Балашовой, А. Маркова, Р. Тазиева.

⁴ В этой связи интересен перевод Р. Тазиева, который перевёл слово *furieux* как амок, означающее особое психическое состояние, характеризующее беспричинной агрессией в некоторых случаях немотивированными убийствами (см. Амок // Психологический словарь. URL: <http://www.psychologies.ru/glossary/01/amok/>).

⁵ Включение слова *прозрачный* в это семантическое поле обусловлено качеством прозрачности, которое может быть трактовано как отсутствие собственных характеристик, разрушение предметности, иллюзия существования.

⁶ Часы как механизм, имитирующий движение времени.

⁷ В письме П. Элюару, написанному в период создания цикла «Боевые стихи», в который входит анализируемый текст, Шар описывает своё подавленное состояние: «...я как бык на арене, но я не думаю, что меня убьют в ближайшее время ... У меня нет ни цента и никакой надежды на получение денег... Семья? Она давно сгорела. Мои друзья? Они ещё беднее меня. И нечего продавать. Абсолютно ничего. <...> я уйду не для того, чтобы сделать состояние, нет, но хотя бы для того, чтобы иметь возможность поспать одну ночь, как того требуют сны... Горизонтально и без стучащего часового маятника...» (цит. по: [12]).

⁸ В этом состоит отличие от VII части «Лунного Пьеро» Шёнберга, на параллель с которой указывает сам композитор, в «Больной луне» голос и флейта существуют в постоянном контрапункте.

⁹ Единицей измерения избрана условная шестнадцатая длительность как в серийной организации ритма субцикла «Палачи одиночества». Буквой Ц отмечены цезуры в звучании вокальной партии.

¹⁰ Переломность момента отражена и в звуковысотной организации части. Как показала Н. Петрусёва, с начала этого инструментального эпизода в последовательности 5 областей начинается ракоходное движение [7, с. 184].

¹¹ Преодолению цезуры способствует и развитие мелодии, вершина которой приходится на начало 5-й строки. На это же направлено фактурное решение: самая высокая плотность двухголосного звучания в последнем такте 4-й строки внезапно разряжается в одностолье – «бесконечный крик» на *fis*².

¹² Новое звучание создаётся сменой инструментовки: если в первой версии Булез использовал флейту, гитару и смычковый альт, то в дубле – ксилоримбу, вибрафон, маракасы; альт играет преимущественно *pizzicato*.

¹³ Это не единичная реминисценция в финале цикла, но подобного музыкально-вербального совпадения больше нет.

¹⁴ Для градации силы звука в пределах одного динамического показателя Булез использует экспираторные акценты разной силы (от *tenuto* до *sforzando*). В таблице усиленный вариант показан жирным шрифтом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башарина А. К. Понятие «семантическое поле» // Вестник Якутского государственного университета. 2007. Т. 4. № 1. С. 93–96.
2. Булез П. Звук и слово // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 128–134.

3. Булез П. Соната «чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 135–150.
4. Булез П. Поэзия – центр и отсутствие – музыка // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 173–195.
5. Великовский С. Раймон Кено, Анри Мишо, Жан Тардьё, Рене Шар. Вступительная статья // Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардьё. Рене Шар. М.: Прогресс. 1973. С. 3–28.
6. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! Интервью Ж.-Ф. де Тоннака / пер. с фр. и примеч. О. Акимовой. СПб.: Симпозиум, 2010. 336 с.
7. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.
8. Руднев В. П. Тема ног в культуре // *Sludia metrica et poetica*: сб. ст. памяти Петра Александровича Руднева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1993. С. 309–322.
9. Adamowicz E. J. A Study of Form and Structure in Pierre Boulez's *Pli selon Pli*: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University of Western Ontario, 2015. 270 p.
10. Boulez P. Preface // Boulez P. *Le Marteau sans Maître pour voix d'alto et 6 instruments*. Poèmes de René Char. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London: Editio Musica Budapest, pp. 4–6.
11. Char R. *Le marteau sans maître*. URL: http://ttemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf (10.01.2020).
12. Char M.-C. Avant-propos // Char R. *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Édition de Marie-Claude Char. Postface d'Yves Battistini. Collection Poésie/Gallimard (n°375), Gallimard, 2002. URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Marteau-sans-maitre-suivi-de-Moulin-premier> (13.01.2020).
13. Lancaster R. *Poetic Illumination René Char and his Artist Allies*. Amsterdam; New York, 2010. URL: <https://ru.scribd.com/document/366063455/Faux-titre-357-Char-Rene-Lancaster-Rosemary-Poetic-illumination-Re-ne-Char-and-his-artist-allies-Rodopi-2010-pdf> (13.10.2020).
14. Winick S. D. Symmetry and Pitch-Duration Associations in Boulez' *Le Marteau sans maître* // *Perspectives of New Music*. 1986. 24, No. 2 (Spring), pp. 280–321.

Об авторе:

Хилько Наталья Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru

REFERENCES

1. Basharina A. K. Ponyatie «semanticheskoe pole» [The Concept of the “Semantic Field”]. *Vestnik YaGU* [Gazette of the Yakutsk State University]. 2007. Vol. 4. No. 1, pp. 93–96.
2. Bulez P. *Zvuk i slovo* [Boulez P. The Sound and the Word]. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat'*. *Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations I. Selected Articles]. Tr. by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 128–134.

3. Bulez P. Sonata «chego ty khochesh' ot menya» [Sonata “What do you want from me”]. Bulez P. *Orientiry I. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Guidelines I. Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 135–150.
4. Bulez P. Poeziya – tsentr i otsutstvie – muzyka [Poetry – Centre and Absence – Music]. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Guidelines I. Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 173–195.
5. Velikovskiy S. Raymon Keno, Anri Misho, Zhan Tard'e, Rene Shar. Vstupitel'naya stat'ya [Raymond Queneau, Henri Michaux, Jean Tardieu, René Char. Introductory Article]. *Raymon Keno. Anri Misho. Zhan Tard'e. Rene Shar* [Raymond Queneau. Henri Michaux. Jean Tardieu. René Char]. Moscow: Progress. 1973, pp. 3–28.
6. Kar'er Zh.-K., Eko U. *Ne nadeytes' izbavit'sya ot knig! Interv'yu Zh.-F. de Tonnaka* [Carrière J.-C., Eco U. Do Not Expect to Get Rid of Books! Interview with J. F. de Tonnac]. Translation from French and notes by O. Akimova. St. Petersburg: Simpozium, 2010. 336 p.
7. Petrusyova N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Technique of Musical Composition. A Research]. Moscow; Perm: Real, 2002. 350 p.
8. Rudnev V. P. Tema nog v kul'ture [The Theme of Legs in Culture]. *Sludia metrica et poetica: sb. st. pamyati Petra Aleksandrovicha Rudneva* [Sludia Metrica et Poetica: Collection of Articles in Memoriam Peter Rudnev]. St. Petersburg: Humanitarian Agency “Academic project”, 1993, pp. 309–322.
9. Adamowicz E. J. *A Study of Form and Structure in Pierre Boulez's Pli selon Pli: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy*. The University of Western Ontario, 2015. 270 p.
10. Boulez P. Preface. Boulez P. *Le Marteau sans Maître pour voix d'alto et 6 instruments. Poèmes de René Char*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London: Editio Musica Budapest, pp. 4–6.
11. Char R. *Le marteau sans maître*. URL: http://ttemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf (10.01.2020).
12. Char M.-C. Avant-propos. *Char R. Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Édition de Marie-Claude Char. Postface d'Yves Battistini. Collection Poésie/Gallimard (n°375), Gallimard, 2002. URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Marteau-sans-maitre-suivi-de-Moulin-premier> (13.01.2020).
13. Lancaster R. *Poetic Illumination René Char and his Artist Allies*. Amsterdam; New York, 2010. URL: <https://ru.scribd.com/document/366063455/Faux-titre-357-Char-Rene-Lancaster-Rosemary-Poetic-illumination-Re-ne-Char-and-his-artist-allies-Rodopi-2010-pdf> (13.10.2020).
14. Winick S. D. Symmetry and Pitch-Duration Associations in Boulez' *Le Marteau sans maître*. *Perspectives of New Music*. 1986. 24, No. 2 (Spring), pp. 280–321.

About the author:

Natalia P. Khilko, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru

