

Музыкальные жанры и формы

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124

Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко)



Евгения Ивановна Чигарева

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,*

echigareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0500-1427>

Аннотация: Статья посвящена феномену авторской песни на примере творчества поэта Владимира Илюшенко. Стихи-песни рассматриваются с точки зрения поэтических приемов и отражения их в мелодике песен. Большое внимание уделяется синтаксическому и композиционному уровням поэтической и музыкальной организации, на которых эта близость особенно ощутима (синтаксический параллелизм, разного рода повторы строк, строф, иногда видоизмененные). В статье ставится проблема творческого процесса и особенностей его проявления в жанре авторской песни. Для этого привлекаются высказывания поэта, в частности, интервью с Владимиром Илюшенко. Аналитические наблюдения подкрепляются конкретными примерами.

Ключевые слова: авторская песня, музыкальность поэзии, творческий процесс, синтаксический параллелизм, куплетная форма, песенная форма, повтор строк и строф, принцип песенности

Для цитирования: Чигарева Е. И. Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 96–124. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124

Musical genres and forms

Original article

Word and music: the genre of the authorial song (based on the example of the work by Vladimir Ilyushenko)

Evgeny I. Chigareva

*Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
 echigareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0500-1427>*

Abstract: The article by E. Chigareva is devoted to the phenomenon of the author's song on the example of the work of the poet Vladimir Ilyushenko. Poems-songs are considered in parallel from the point of view of poetic devices and their reflection in the melody of songs. Particular attention is paid to the syntactic and compositional levels of poetic and musical organization, on which this similarity is especially noticeable (syntactic parallelism, various kinds of repetitions, sometimes modified lines and stanzas). The article raises the problem of the creative process and the peculiarities of its manifestation in the genre of art song. For this, the poet's comments are used (in particular, an interview with Vladimir Ilyushenko). Analytical observations are supported by concrete examples.

Keywords: author's song, musicality of poetry, creative process, syntactic parallelism, couplet form, song form, repetition of lines and stanzas, song principle

For citation: *Chigareva E. I.* Word and music: the genre of the authorial song (based on the example of the work by Vladimir Ilyushenko). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(4):96-124. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124

... всякое слово есть прежде всего звук...

А. Белый

Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны.

А. Фет

Стихов я не придумываю, я их слышу.

Вначале музыка, слова потом.

А. Блок

Слово и музыка... Об этом много писали и пишут — как филологи, так и музыканты. Не одно десятилетие посвятила этой проблеме и я. Как правило, анализируется звуковой строй стихотворения и особенности его воплощения в вокальном сочинении (песне, романсе, оперной арии, кантате). При этом учитывается и то, что музыка обладает своей имманентной выразительностью,

подчас не совпадающей со стихотворной. Такой комплексный анализ демонстрирует тесный и плодотворный контакт музыки и слова.

Но жанр авторской песни? Есть ли в нем особенности, отличающие его от жанра композиторской песни или романса? Что здесь первично, что вторично — слово или музыка? Ведь обычно авторская песня приходит к слушателю непосредственно, как ставший художественный факт, нераздельное единство текста и мелодии, не предполагающее разъятия на составные части.

У нас есть возможность разобраться в особенностях этого жанра на примере творчества поэта и композитора Владимира Илюшенко.

Мне уже приходилось писать о нем¹, поэтому скажу кратко. Владимир Ильич Илюшенко — поэт, прозаик, историк и политолог, член Союза писателей Москвы, автор трех сборников стихов [1], [2], [3] и трех книг, посвященных памяти Александра Меня, своего духовного отца и близкого друга. Но при этом он также работает в жанре авторской песни. Согласно моим подсчетам, ему принадлежит 35 песен². Главная же область творчества Илюшенко — стихи, которые сами по себе музыкальны, что, как кажется, во многом объясняется именно этим «двойным амплуа» автора. К тому, что он думает о своем творчестве, я еще обращусь. Сначала о жанре в целом.

Было бы ценно услышать свидетельства самих поэтов-композиторов, работающих в жанре авторской песни. В связи с этим можно поставить вопрос об особенностях творческого процесса. Неожиданный ответ я нашла в одном стихотворении В. Илюшенко:

Было: в некий день апреля
Полувек тому назад
Был я болен, еле-еле
Брёл по жизни наугад.

Хлынули потоки песен
И мелодий, и стихов.
Мир, что был мне прежде тесен,
Снял стесняющий покров.

Вдруг во мне разверзлось что-то,
Разгорелось, взорвалось,
Будто в духоносных сотах
Солнце новое зажглось.

Так случилось, приключилось,
Воцарилось, разошлось,
Вспышкой света озарилось.
Так я явилось, началось (14.02.2023)³.

В этих строках перед нами открывается творческий процесс (как у Пушкина в его знаменитом стихотворении «Осень»: «*И пальцы проснутся к перу, перо к бумаге, Минута — и стихи свободно потекут*»).

¹ См.: Чигарева Е. И. Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка [8, 74–90].

² Сам автор не мог точно назвать количество песен, поскольку он их не записывал, они могли уйти в подсознание, всплывая потом в какой-то момент; так, в процессе написания статьи он вспомнил еще несколько песен.

³ Поэт связывает это событие с неожиданным и прекрасным Откровением: «Почти полвека назад, в апреле 1976 года, я ощутил невероятную радость. Это был призыв, сильнейший зов со стороны Христа. В знак благодарности я принял решение немедленно креститься, что и проделал». Отныне Господь Бог постоянно присутствует в мыслях поэта, его стихах...

А вот как об этом говорит Владимир Ильич: «Я не придумываю стихи, а слышу их. Возникает, как бы ниоткуда, строка, которая ведет за собой (тащит) все остальное»⁴.

Понятно, что для создания стихотворения, поэмы, музыкального произведения нужно вдохновение — первый творческий импульс, из которого рождается целое. Это не поддается точному анализу: «Тайна сия велика»⁵. Но все-таки очевидно, что творческий процесс различен у композиторов, сочиняющих музыку, или поэтов, сочиняющих стихи, и у тех, кто создает авторскую песню — одновременно и то и другое.

Я задала об этом вопросы Владимиру Илюшенко: «Когда Вы сочиняете песню, что к Вам сначала приходит — мелодия или текст?» И вот что он мне ответил: «Чаще всего мелодия приходит вместе с текстом. Бывают и исключения: текст предшествует мелодии, иногда с большим временным интервалом», как, например, в стихотворении «Падает нежно на сердце седая печаль»⁶. Оно настолько музыкально, буквально поется, что читатели предложили Владимиру Ильичу написать на этот текст песню, что он и сделал. Творческий процесс протекал буквально у нас на глазах.

Однако в другой раз он заметил: «У меня иногда возникают мелодии, которые не становятся песнями, а так и остаются мелодиями» — явление, прямо противоположное предыдущему⁷.

Очевидно, что этот процесс может протекать по-разному у каждого автора. Вот, например, высказывание корифея авторской песни Владимира Высоцкого: «Я сначала просто подбираю ритм для стихов, ритм на гитаре. И когда есть точный ритм, как-то появляются слова. Очень трудно сказать, как они получаются. Одним словом, музыка помогает тексту, текст — музыке» [4, 22].

Когда я предположила, что так же происходит и у Владимира Ильича, он так прокомментировал эту мысль: «Я не подбираю ритм — он сам меня “подбирает” (ведёт)».

Повторю цитату из письма Владимира Ильича мне от 7 января 2021 года, в котором он говорит о значении ритма в поэзии: «Ахматова однажды молвила: “Главное в стихах — размер”. На самом деле — ритм (размер и задает ритм) и поэтическая мысль, которая в лучших стихах дается свыше» [5, 126].

Естественно, что именно ритм объединяет поэзию и музыку. О роли ритма как в поэзии, так и в художественной прозе говорят многие литераторы —

⁴ В статье приведены фрагменты беседы автора статьи с В. Илюшенко.

⁵ Послание апостола Павла к Ефессянам. V гл., 32 стих.

⁶ Вот его первый катрен: «Падает нежно на сердце седая печаль. / Вот и ещё один год отлетел в бесконечность. / Стоит ли вглядываться в непостижную даль, / если так близко к вису простирается вечность?» Равномерное неспешное движение трехдольного стиха (почти вальсовое) создает ощущение медленной элегической мелодии: стихотворение как будто «просится» на музыку.

⁷ Это, как и сам факт обращения к жанру песни, говорит не только о поэтическом, но и о музыкальном таланте автора: не имея музыкального образования, он внутренним слухом озвучивает приходящие к нему мелодии.

поэты, писатели. Например, И. А. Бунин, суждения которого приводит К. Паустовский: «Бунин говорил, что, начиная писать о чем бы то ни было, прежде всего он должен “найти звук” <...> “Найти звук” — это найти ритм прозы и найти основное ее звучание»⁸. Еще большую роль ритм играет в стихах, что вполне естественно. Это, прежде всего, поэтический размер, который задает и тон песне, порождая ее метроритм (как тактовый размер, так и ритмический рисунок, отражающий ритмику слова⁹). Но ритм часто понимают и в более широком смысле: как разного рода повторы, в стихотворении — слов, строк, строф; в музыке (ритм формы) — одного тематического материала, рефрена, репризы, создающих рондообразность, трехчастность.

Однако ведь не всякое стихотворение предрасположено к музыкальному воплощению. Обращусь еще раз к беседе с В. Илюшенко.

«Е. Ч.: Ваши стихи очень разнообразны, среди них немало таких, которые вряд ли можно превратить в песню. Как происходит, что в Вашем сознании рождается именно песня? Есть ли отличие от рождения стихотворения?»

В. И.: Да, конечно, такое отличие есть, но почему рождается именно песня — трудно сказать. Она сама себя организует и выводит на свет Божий».

Это слова поэта, основа творчества которого, прежде всего, интуиция, рожденная вдохновением. Так, еще в 1967 году в его стихотворении появились такие строки: «Не знаю я, я до сих пор не знаю, какая власть пером руководит». Это конец стихотворения, а начинается оно так: «Остановись, мой друг, мгновенье не пропало — оно стоит, и ты остановись». Это тот самый миг вдохновения — и возникает естественная аллюзия на Гёте: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Да, поэт не обязан знать, как это происходит. Но мы можем рискнуть это сделать, заранее оговорив гипотетичность наших мыслей, ведь вторгаться в творческую лабораторию надо весьма осторожно.

Действительно, музыкальность поэзии отнюдь не обязательно создает условия для воплощения ее в музыке. Стихи Владимира Илюшенко очень музыкальны, мне уже приходилось об этом писать [5], [7], [8]. Но как это ни парадоксально звучит, музыкальность может быть различной, она может создаваться различными способами.

Тем более непростая проблема — соотношение музыки стиха и его музыкального воплощения, и она по-разному решается композиторами. Вот, например, что пишет Ю. Опарина, исследователь музыкального воплощения стихов А. Блока, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого и др.: «В огромном, неисчерпаемом спектре проблематики слова в музыке особое место занимает проблема со-

⁸ Цит. по: [6, 23].

⁹ Самое простое проявление этой связи — трехдольный поэтический размер, который естественным образом может породить вальсовую песенную мелодию. Такие примеры есть и у Илюшенко: в стихотворении «Вальс» («Снами морозными, синими, звёздными...»), песнях «Души ушедших» (вальс ощущается уже в первых строках: «Чудится мне вечерами усталыми — в воздухе крылья шуршат...»), «Падает нежно на сердце седая печаль», «Маятник маяется», «Жизнь начинается», «Солнышко светит в окошко».

хранения в музыкальном воплощении музыкальности самого поэтического слова. Музыкальное стихотворение, подобно пению сирен, привлекает композиторов, но попытки присоединить к нему собственно музыку чаще всего разбиваются о невидимые “подводные рифы”. Произнесенное вслух или пропетое стихотворение всегда есть уже определенная и конкретная его интерпретация. В этой связи одной из центральных проблем любого озвучивания стихотворения становится соотношение интерпретации и сохранения поэтической интонации, “авторского тона”» [9]. Естественно, такой проблемы не будет в жанре авторской песни, в котором совмещаются в одном лице поэт, композитор и исполнитель.

Музыкальность стиха может возникать на разных масштабных синтаксических уровнях. Согласно теории Е. В. Назайкинского, это фонический, синтаксический и композиционный уровни [10]¹⁰. В литературе (поэзии) фонический уровень составляют ассонансы, аллитерации¹¹, разного рода повторы¹², но они отнюдь не всегда отражаются в мелодии — это словесные созвучия, не музыкальные (в музыке есть свои, специфические приемы смыслового выделения).

Наибольшая близость поэзии и музыки возникает на синтаксическом и иногда на композиционном уровнях. Например, синтаксический параллелизм¹³, который очень характерен, в частности, для текстов народных песен, в мелодии воплощается в структуру пары периодичностей («Во поле береза стояла», «Катенька веселая»)¹⁴.

Вернемся ко второму вопросу интервью с В. Илюшенко. Из какого типа стихотворений может родиться песня, которая, по словам поэта, сама себя организует и выводит на свет Божий?

Можно предположить, что для такого типа стихотворений будет характерно следующее: достаточно четкий ритм и метр; возможно, относительно простая лексика (характер устной речи, обращение непосредственно к слушателю); на синтаксическом уровне — периодичность, отсутствие переноса¹⁵, синтаксический параллелизм; на композиционном уровне — единообразие строф (которое могло бы уложиться в куплетную форму, хотя в песне могут быть и другие формы, но в любом случае квадратность структур желательна), то есть то, что

¹⁰ Хотя автор говорит о масштабных синтаксических уровнях в музыке, но пользуется при этом филологической терминологией, так что в равной мере это может быть отнесено и к литературе.

¹¹ «Аллитерация (средневеков. лат. alliteratio “созвучие”) — повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов, основной элемент фоники». Приводится пример: «Пора, перо покоя просит» (А. С. Пушкин). М. Л. Гаспаров. Аллитерация [11, *стб.* 28]. «Ассонанс (фр. *assonance* — созвучие, от лат. *assono* — откликаюсь) — повторение гласных звуков, преимущественно ударных, основной элемент фоники». М. Л. Гаспаров. Ассонанс [12, *стб.* 62].

¹² «Анафора (греч. *anaphora* — вынесение), *единоначатие* — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, колонов или фраз» [13, *стб.* 32–33].

¹³ Параллелизм — «Тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста» [14, *стб.* 717].

¹⁴ О том, как отражаются в песнях Илюшенко композиционные повторы, я скажу позже.

¹⁵ «Перенос, *переброс* (фр. *enjambement*, анжанбеман — перескок) — несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе, когда конец фразы или *колона* не совпадает с концом стиха (или полустушия, или строфы)» [15, *стб.* 738].

объединяет и музыку и стихи (тем более, что в данном случае речь идет об одновременном возникновении и существовании и того и другого).

Обратимся сначала к музыкальности поэзии¹⁶. Первым к проблеме музыкальности лирического стиха обратился Б. Эйхенбаум. В своем исследовании «Мелодика русского лирического стиха» он говорит о лирике, которую называет напевной: «Термин “мелодика” вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу. Развитие напевной лирики естественно сопровождается культивированием “духа музыки”» [16, 20].

Итак, слово найдено: «напевная лирика». Далее Эйхенбаум выделяет то, что характерно для нее: «периодизация, построенная не на логическом подчинении частей, а на повторениях и на синтаксическом параллелизме, при котором одна синтаксическая фигура, развиваясь и варьируясь, объемлет ряд строф или все стихотворение» [там же, 23].

Рассмотрим все эти особенности напевной лирики на примере стихотворений-песен Владимира Илюшенко. В нашем распоряжении записи из цикла «Нечаянный берег. Песенки», некоторые песни из сборника «Дорога в небо», а также сочиненные недавно, пока не опубликованные (в частности, две — «Солнышко светит в окошко», «Жизнь начинается» — появились во время написания этой статьи). Так что процесс сочинения песен продолжается. Интересно, что все незаписанные песни автор хранит в памяти и может напеть (что и происходило на вечерах памяти А. Меня, на юбилейном авторском вечере поэта)¹⁷.

При анализе я буду в основном опираться на цикл «Нечаянный берег», сам автором обозначенный как «Песенки» [2, 283–311].

Но прежде чем говорить о строении стихов-песен, несколько слов об их тематике. Вот как характеризует ее о. Александр Борисов в аннотации к аудиокассете. «Эти песни, пожалуй, можно определить как философские элегии о нашем безумном мире, который, не замечая Бога, природы и человека, мчится в небытие, не успевая задуматься о назначении и цели жизни. Они зовут нас хотя бы ненадолго остановиться и подумать о скоротечности жизни и о реальности ее конца. При этом неизменно присутствует, но без лобового навязывания, тема Бога и вечности, которую мы вправе свободно избрать как бытие, неслышно находящееся рядом с нами и безмерно превосходящее все видимое и невидимое. Поэтические образы не всегда просты и очевидны, но всегда глубоки и точны. Ко всей записи лучше всего подходит строчка одной из песен: “Льются

¹⁶ В данном случае нас интересует то, что объединяет и поэзию и музыку.

¹⁷ Способность хранить в памяти сочиненную музыку характерна и для многих профессиональных композиторов. Известны примеры, когда композиторы слышат внутри себя, помнят, могут сыграть произведения, но не записывают их (например, Седьмая, последняя, симфония из цикла «Быть» и Четвертый фортепианный концерт Алемдара Караманова). По признанию самих композиторов, из трех стадий творческого процесса — сочинение, запись, исполнение — наиболее важной является первая. Тем более это естественно для композитора, творящего в жанре авторской песни, не предназначенной для записи.

нежные, лёгкие звуки, и мелодия грусти чиста» [17]. Действительно, тематика стихов-песен весьма разнообразна и в целом соответствует тому, что мы встречаем в поэзии Илюшенко. Это — окружающий мир, природа и ее обитатели — сквозь призму духовной жизни поэта (например, «Весь этот мир», «Кузнечик», «Живая вода»), размышления о своей жизни, воспоминания о детстве («Когда я был еще ребенком», «Воспоминание»), мысли о том, что ждет человека в ином мире («Полночный ангел», «Ангел мой», «Отмерены страсти¹⁸»), боль за свою страну, за несовершенство мира («Позабывтая земля», «Зачем по ночам», «На волоске») и мечта о прекрасном мире за гранью земного бытия («Небо раскрыто»: *Заповедные сны / Голубиной страны*), мистические встречи с ушедшими — сны, видения, воспоминания («Души ушедших», «Памяти Булата Окуджавы»), обращение к Господу Богу («Ты музыка моя, а я Твой музыкант») — одна из наиболее важных тем для Илюшенко. И все это пронизано музыкой, которая разлита вокруг: и в природе, и в стихах.

А теперь обратимся к поэтическим приемам стихов-песен В. Илюшенко (рассмотрим их пока как стихи, вне связи с музыкальным воплощением).

Прежде всего, встречаются повторы разного рода; они организуют восприятие, создавая ритм на различных масштабных уровнях. На уровне строк или фраз внутри одной строфы:

*На серебряном озере лебедь плывет
И кувшинка, как роза, цветет.
На серебряном озере дева живет
И печального рыцаря ждет. («Баллада»)*

На уровне целого: повторение стиха в разных строфах.

В стихотворении «Когда я был еще ребенком» начальная строка повторяется пять раз на протяжении девяти строф. Но так как строфы объединяются по две в некую макрострофу, эта лейтстрока звучит в начале каждой из них, а кроме того, в конце стихотворения — как кода. В результате фраза эта воспринимается как рефрен и одновременно ТЕМА стихотворения.

В стихотворении «Ты музыка моя» слова первой строки, повторяясь, в каждой строфе имеют различное продолжение, что оттеняет смысл этого образа.

*Ты музыка моя,
А я Твой музыкант.
Ты музыка, а я —
неопытный флейтист.*

В третьей, последней строфе происходит существенная перемена (по В. А. Цуккерману, перемена в последний раз):

Ты Свет, а я свеча, Ты Путь, а я ходок.

¹⁸ «...и вечное время / Растает как медленный дым / И птицы Твои на родном языке / Навсегда запоют...»

Здесь возникает анафора местоимения «Ты», которое приобретает высокое значение, именуя Господа Бога. Причем это подчеркивается синтаксическим параллелизмом.

Еще пример анафоры:

Потаенная музыка, помаши мне крылами —
Я прожить без тебя не могу.
Пусть твой голос звенит, *пусть* он льется над нами,
Пусть играет хотя бы на том берегу. («Муза»)

Итак, мы перешли к повторам на уровне слов. Будет ли это отражено в песне? Скорее всего, нет, но возможно выделение повторяемого слова интонацией при исполнении.

Не всегда повторения слова — это анафора. Возможен повтор слова внутри строфы — это повтор-усиление.

Ведь нас окликает по имени
Наша душа.
Мы спим, и во сне наша жизнь
Хороша, хороша... («Зачем по ночам»)

До сих пор речь шла о повторях на синтаксическом уровне. На композиционном уровне существенную роль играет повтор строф или полустроф. Часто это обрамление — возвращение начальной строфы в конце, которое закольцовывает композицию. Так происходит в «Балладе», о которой уже говорилось. Первая строфа повторяется в конце точно, только в конце последней строфы стоит не точка, а многоточие, уводящее нас в вечность. Такое же обрамление в стихотворении «Не кукуй, кукушечка». Другой пример — «Ангел мой»: в каждой строфе, состоящей из пяти стихов, первая строка повторяется в конце строфы (обрамление на уровне строф). И кроме того повторение первых двух строк в конце всего стихотворения — обрамление на уровне целого (в примере отмечено жирным шрифтом). А само обращение «Ангел мой», которое звучит пять раз, выполняет функцию микрорефрена (это и лейтслово, и лейтобраз, сквозь его призму мы видим картины природы, рисующие красоту земной жизни). Есть и другие повторяющиеся строки. Таким образом, в этом стихотворении целая система повторов на разных уровнях, что делает его очень музыкальным.

Ангел мой, Земля нам будет не нужна —
Мы уйдем с тобой в иные небеса.
Мы постигнем лад и смысл, исток и цель,
Мы умчимся в ослепительную даль.
Ангел мой, Земля нам будет не нужна.

Ангел мой, Земля нам будет не нужна.
Для чего нам этот яблоневый сад?
Для чего нам этот вечер у реки,

Где склонились мы над тёмною водой?
Ангел мой, Земля нам будет не нужна.

На скамье под небом звёздно-голубым
 Мы сидим, как будто вечность нам дана,
 Мы молчим, не отпуская от себя
 Этот вечер, этот воздух луговой.
На скамье под небом звёздно-голубым.
Ангел мой, Земля нам будет не нужна —
Мы уйдем с тобой в иные небеса...

А в стихотворении «Памяти Булата Окуджавы» обрамление образуется повторением не в конце первой строфы, а второй как наиболее важной, ключевой.

Льются нежные легкие звуки,
 И мелодия грусти чиста.
 Есть прощанье,
 Но нету разлуки,
 Только ангел стоит у креста.

Обрамление появляется во многих стихотворениях В. Илюшенко не только песенного типа. Возникает феномен, аналогичный музыкальной коде. Нередко это повтор последних (чаще двух) строк. Даже не повторенные, они могут играть роль резюме, вывода — это как бы концентрат смысла всего стихотворения¹⁹. Но значение этих строк усиливается, когда они повторяются (что естественно сочетается с особенностями песенного жанра). Например, в стихотворении «На волоске», довольно мрачном («*Мой бедный мир висит на волоске / На полумертвой тяге суеверной*»), повторенные две строки в конце воспринимаются как итог:

Так будем жить, пока наш добрый гений
 Не оборвет натянутую нить.

Но помимо точного повтора нередко встречается видоизмененный, а это особенно важно, так раскрывается подтекст — эффект, аналогичный перегармонизации или смене лада в музыке. В стихотворении «Во лесу кукушечка», стилизованном под народную песню, в последней строфе происходит полное переосмысление основного образа. В первой строфе — «то годочек *скотится*», в последней — «то годочек *дорится*²⁰» (слова антонимы — убавление и прибавление лет).

В стихотворении «Небо раскрыто» вначале «небо раскрыто, как книга», которую надо прочесть, а потом «небо раскрыто, как ноты» — и это уже песня, которую хочется спеть. Здесь происходит постепенное раскрытие обра-

¹⁹ Об этом я писала в статье «Музыка в слове и слово в музыке» [7, 143–144].

²⁰ Стилизация народного произношения: скатится, дарится.

за, его высветление, надежда на осуществление мечты: «Затонувший ковчег / И слеза из-под век» — «Где любовь я найду / В соловьином саду»; «Сокровенные сны / Голубиной страны» — «Подвенечные сны / Заповедной страны»²¹.

«Медленная музыка» ... Образ медленной музыки для поэта — символ гармонии, истинной жизни (не случайно так назван сборник стихов). В стихотворении это лакмусовая бумажка, которая показывает состояние мира и человеческой души: «Земля *вращается* на медленной оси, и медленная музыка играет» (первая строфа) — «Сорвался мир с наезженной оси, И *бешенная* музыка пылает» (четвертая строфа) — «А в мутном зеркале — иные голоса, И *медленная* музыка играет» (пятая, последняя строфа). Контраст музыки *медленной* и *бешенной* — основной в стихотворении, с этим связано и то, что «сумрак голубой» (первая строфа) превращается в пылающее зарево (пятая строфа). Эта динамика подтверждается и переосмыслением первой строки: «В зеленом озере *резвятся* караси» — «В зеленой памяти *застыли* караси» (четвертая строфа). А в последней строфе — антагонизм образов: «Наточена коса, Мятный воздух злобой закипает», но все равно «медленная музыка играет», хотя и «в мутном зеркале» ...²²

В связи с рассмотрением композиционного уровня вновь обратимся к исследованию Б. Эйхенбаума. Он считает, что аналогия строения лирических стихотворений «с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только допустима, но и совершенно законна» [16, 24]. Это утверждение он аргументирует тем, что многие музыкальные формы исторически тесно связаны с поэтическими (происходят от них; не случайно простые музыкальные формы в традиционной немецкой теории²³ носят название песенных — *Liedform*). «В лирике *напевного* типа строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера», — пишет Эйхенбаум [там же].

Безусловно, все это применимо и к авторской песне.

Эйхенбаум выделяет куплетную, двух- и трехчастные простые формы, противопоставляя эти песенные формы тем, которые он называет романсными (*сквозные*, согласно музыковедческой терминологии).

Рассмотрим стихи-песни В. Илюшенко с точки зрения композиционного строения как стихов, так и музыки, не забывая о том, что это единый организм.

Можно выделить следующие композиционные типы стихов из цикла «Нечаянный берег». Будем исходить из того, что ввиду общей природы стихов и музыки эти формы также могут быть общими (в тех случаях, когда они не совпадают, об этом будет сказано особо).

1. *Куплетная форма*²⁴ (куплет может быть в форме периода или двухчастной формы, репризной или безрепризной).

²¹ Более подробный анализ песни см. далее.

²² Об интересной композиции этого стихотворения и о его музыкальном воплощении будет сказано позже.

²³ Эйхенбаум также в своей классификации ссылается на «Музыкальный словарь» Г. Римана.

²⁴ Первая песня из цикла «Нечаянный берег», «Души ушедших», была подробно мной рассмотрена в статье: [8, 84–87]. Я не оговариваю того, что куплетная форма может быть куплетно-вари-

1) «Отмерены страсти»: тонический стих, нерифмованный (верлибр) чередование двух- и трехударных стихов. Две строфы, два куплета, куплет в двухчастной репризной форме. *C-moll*.

2) «Баллада»: четырехстопный анапест. Семь строф, обрамление образует повтор в конце первой строфы. В музыке *ab/ab/ab/a*. Куплет в двухчастной форме (три строфы, три куплета). *F-dur — d-moll*.

3) «Памяти Булата Окуджавы»: трехстопный анапест, чередующийся с хореем (пропуски слогов). Шесть строф. Куплет в двухчастной репризной форме, три куплета, *ab/ab/ab*; текстовая реприза — повтор фрагмента второй строфы. *A-moll*.

4) «Полночный ангел»: четырехстопный ямб, пять строф. В музыке: *ab/ab/aa* (повтор пятой строфы). Куплет в двухчастной репризной форме, три куплета. В музыке также повторена первая часть. *A-moll*.

5) «Варшавская скрипка»: четырехстопный дактиль. Четыре строфы, куплет в двухчастной форме, два куплета с отыгрышем скрипки. *C-moll*.

В песнях «Баллада» и «Варшавская скрипка» схема формы может напоминать рондообразную: в первом случае *ab/ab/a*, во втором — *ab/ab/ab/a*. Однако между двухчастными куплетами звучит отыгрыш, что разделяет их, подчеркивая куплетность.

6) «Во лесу кукушечка»: строится свободно, в духе народной песни. Тонический стих с двумя акцентами, шесть строф. Это пример стихотворения-песни, в котором композиция не воплощается в аналогичной музыкальной форме. Поскольку стихотворение представляет собой разговор молодца с кукушкой, образуется рондообразная композиция. Но в песне это не отражено: она написана в куплетной форме (что и естественно для песни в народном духе). *A-moll*.

7) «Медленная музыка»: шестистопный ямб, пять строф, причем во второй и четвертой строках каждой строфы — одна рифма, что и объединяет стихотворение, и противопоставляет две его контрастные части: в первой — *узнает, играет, таит, летает, загустевает, взирает*; во второй — *кто знает, пылает, закипает, играет*.

Образная динамика стихотворения рождает контрастное построение. Пожалуй, можно сказать, что здесь в рамках одного стихотворения заключен диптих (такие антонимические пары характерны для некоторых стихов Илющенко). С точки зрения сюжета «Медленная музыка» представляет собой своеобразную составную двухчастную форму. Можно условно представить эту композицию схемой

A A1
ab c a1b1

антной, т.е. допускать небольшие мелодические изменения при повторении или ритмические и агогические варианты при исполнении.

Контраст в музыке не отражен. Это куплетная форма, форма куплета — двухчастная репризная: $ab/a|b/b$ (косые линии разделяют куплеты вертикальная — две текстовые части). *D-moll*.

В куплетной форме написаны также песни «Позабывтая земля» (куплет в двухчастной форме), «Песенка шахматного короля» (куплет в двухчастной форме или паре периодичностей), «Кузнечик», «Небо раскрыто» (в куплетной форме с припевом).

2. Простая песенная форма.

1) «Весь этот мир»: пятистопный ямб (элегический стих, цезура посередине), четыре строфы. Анафора в первых двух строках во второй строфе и в строках 1–2, 3–4 в третьей строфе. Форма трехчастная с повторением первого куплета, $a a b a$. *A-moll*.

2) «Живая вода». четырехстопный ямб, три строфы с повтором последней. Трехчастная форма с повторением первой части: $a a b a$. *C-moll*.

3) «Ты музыка моя»: шестистопный ямб (элегический стих). В соответствии с этим каждый стих делится на два полустипа. Три строфы со сходными началами (анафора). Двухчастная репризная форма с повторением второй части. Схема формы: $a b b$. *A-moll*.

4) «Зачем по ночам»: в основе пятистопный ямб, но претворенный свободно. Двухчастная репризная форма.

Несколько слов о собственно музыкальной стороне песен Илюшенко.

В крупном плане все 17 песен («Нечаянный берег») представляют собой не сборник песен в случайном их чередовании, а цикл, объединенный общими принципами. Объединение предполагает как контраст компонентов, так и их единство. Попробую представить тональный план так, как смогла его определить на слух: *f-moll* — *c-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *e-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *c-moll* — *c-moll* — *d-moll*(+*F-dur*) — *a-moll* — *c-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *c-moll* — *d-moll* — *a-moll*. Подавляющее большинство — минорные песни, что связано с их лирическим характером²⁵. Отметим, что помимо тональности *a-moll*, которую можно условно считать главной (8 песен), и родственных ей *e-moll* (одна) и *d-moll* (две), одна песня написана в *f-moll* (первая, «Души ушедших») и пять в *c-moll* (из них особенно выделяется драматическая «Варшавская скрипка»). Контрастны песни и по характеру, темпу, типу мелодики, которая играет как выразительную, так иногда и изобразительную роль — например, нисходящий ход в первой фразе песни «Живая вода» («С холмов голубая сбегает вода») зеркально уравнивается следующей восходящей фразой. На фоне лирических песен сатирическая (подвижная, танцевальная) «Песенка шахматного короля» — в окружении двух напевных («Мерцают проколы» и «Ты музыка моя» — философское размышле-

²⁵ Песни, как говорится в созданном совсем недавно стихотворении Илюшенко, — «это обитель тоскующих слов». Так завершается первый катрен стихотворения, во втором эта строка повторяется, но с существенным изменением: «Обитель мерцающих слов». Этому вполне отвечает мягкая затененная окраска минора.

ние в характере ариозо²⁶) кажется своеобразным скерцо; после чего следуют драматическая сцена «Варшавская скрипка», монолог-размышление о своей жизни «Отмерены страсти» и нарративная «Баллада». При естественном преобладании напевного стиля возникает и речитативная песня-диалог с Музой: «Это ты, — говорит. — Это ты? — Это я», причем повтор вопросительной фразы стимулирует и мелодический повтор, а интонация вопроса отражается и в мелодической интонации.

Рассмотрим подробнее две различные по характеру песни из этого цикла.

Живая вода

С холмов голубая сбегает вода,
И сходят в долину напиться
Курчавых речей кочевые стада,
Врачующих слов вереница.

Приникнет к ручью — и пустые года
Наполнит дыханием сада
Кочующих мыслей шальная орда,
Единая наша отрада.

Придет ниоткуда, уйдет никуда²⁷
Бродячее вольное племя...
Творящих глаголов живая вода
Течет сквозь пространство и время...

В стихотворении «Живая вода» [2, 285] главный образ — голубая вода («Придет ниоткуда, уйдет никуда») — сначала предстает как явление природы, но потом оказывается связанным с творчеством (сравним первую строку: «С холмов голубая сбегает вода» и последние строки: «Творящих глаголов живая вода / Течет сквозь пространство и время...»). Таким образом, в последней строфе проясняется смысл этого метафорического образа. В первой строфе «врачующих слов стада» сходят в долину, чтобы напиться из этого целительного источника, во второй строфе это «кочующих мыслей шальная орда». И только в последней строфе проступает главное слово-образ, который и дает название стихотворению: «Живая вода» — поток творческого вдохновения²⁸.

²⁶ Медитативному характеру стихотворения соответствует индивидуальное музыкальное воплощение: песня поется от первого лица и кажется, что мелодия, подобно импровизации, рождается в процессе размышления. При этом к повторам в стихотворении (анафора в начале каждой строфы) добавляется повтор-кода в песне: лейтфраза «Ты музыка моя», в конце в замедлении повторенная дважды, закольцовывает композицию, уводя в бесконечность (своего рода многоточие в музыке). URL: https://drive.google.com/file/d/1dCUjlfw9mDJzw849bNj3HR1x97Wcea4T/view?usp=drive_link.

²⁷ Внутренний синтаксический параллелизм с противоположным значением слов (придет — уйдет, ниоткуда — никуда), выделенный в стихе цезурой, в пении подчеркивается паузой-вдохом.

²⁸ Как уже говорилось, в стихотворениях Илюшенко ключевую роль играют последние строфы или последние две строки, создающие «крещендирующую форму». Крещендирующая линия становится особенно рельефной в стихотворении «Живая вода» благодаря единой рифмовке второй и четвертой строк в каждой строфе: (голубая) вода — стада, года — орда, никуда — (живая) вода (с обрамлением ключевым словом). А повторение при пении двух последних

А как это отражается в музыке? Форма — трехчастная песенная с повторением первого куплета (ааба). Поначалу это кажется куплетной формой, что соответствует единству первых строф, тем более выделяется последняя строфа, в которой возникает новая музыка. Но нарушенное равновесие требует завершения: повторяется первая строфа (музыка первого куплета), так возникает обрамление — реприза-кода²⁹.

Особняком стоит песня-сцена «Варшавская скрипка» [2, 290]. Поскольку в ней главный герой — скрипач и его скрипка, то в сопровождении естественно участие скрипки в ансамбле с синтезатором.

Первый куплет

У скрипача изувечили скрипку —
Вот она молча лежит.
Славить Творца за такую ошибку
Вечно ему надлежит.

Ах, как могли быть дела его плохи — б
Шли за его головой,
Но в суматохе, в переполохе
Чудом остался живой.

Второй куплет

а Метили в сердце, а вынули душу — а
Дека разбита и гриф.
Больше никто не сумеет послушать,
Как ее голос красив.

Вспомнил он звук
серебристый и зыбкий б
И, улыбаясь, стоит.
Бедная скрипка, в тихой улыбке
Детский твой голос дрожит³⁰.

Картина трагическая, она буквально стоит перед глазами: растерянно улыбающийся скрипач с разбитой скрипкой... Вот как рисуется автору подразумеваемый сюжет песни: скрипач-еврей скрывается в оккупированной Варшаве от ареста. Схватить его не удалось, но скрипку у него отняли и изувечили.

Очень сильное впечатление производит прием олицетворения: скрипка ассоциируется со скрипачом. Если в первом куплете лишь факты, описание ситуации, то во втором скрипка выступает как душа музыканта («Метили в сердце, а вынули душу»); тихая улыбка скрипача и детский голос скрипки сливаются в единый пронзительный образ.

Что касается музыки, то куплетная форма не предполагает отражения образной динамики, сглаживая общее впечатление. Характер мелодии и особенно отыгрыши с солирующей скрипкой интонационно напоминают еврейские темы в музыке Шостаковича: вспоминается *c-moll* ная тема из финала Фортепианного трио, повторенная затем в Восьмом струнном квартете — даже тональность та же! По словам В. П. Бобровского, ее звучание во второй части Восьмого квартета «воспринимается как символ человеческого страдания» [18, 217–218]. Разумеется, это не цитата, а интуитивное вхождение в музыкальный образ.

строк еще более усиливает их значимость: «Творящих глаголов живая вода / Течет сквозь пространство и время...».

²⁹ Поет автор, Владимир Илюшенко, аккомпанирует Владимир Ерохин. URL: https://drive.google.com/file/d/1byvL0NLPDVAqGf1qir1QprQ6g31Jr9Q/view?usp=drive_link.

³⁰ На творческом вечере Владимир Илюшенко, отвечая на вопрос одного из слушателей: «Что послужило поводом для написания этой песни?», ответил, что это не реальные события, просто ему представилась эта сцена.

Но скрытый трагизм все-таки становится явным в конце песни. Второй куплет повторяется: его первую часть исполняет скрипка, выходя на первый план, говоря от первого лица, а вторую часть поет автор в сопровождении скрипки, причем последние две строки повторяются, как это часто бывает, но в замедлении, с паузами между словами, подчеркивая их особый смысл: «*Бедная скрипка ... в тихой улыбке / Детский ... твой голос ... дрожит...*» (кода-эпилог)³¹.

Еще одна песня, совершенно иная по настроению и мелодике:

Первый куплет

Небо раскрыто, как книга,
И льётся поток

голубой

Тающих, тлеющих букв
С высоты

над тобой.

Как бы прочесть эту книгу,
Где сны

говорят,

Слово написано светом
И буквы

горят.

Сокровенные сны

Голубиной страны.

Затонувший ковчег

И слеза из-под век.

Из мерцающих слов

Этот звездный покров.

Вот когда ты уснешь,

Эту книгу прочтешь.

Второй куплет

Небо раскрыто, как ноты,
И лунный

прибой

Зыбкую музыку льёт
С высоты

над тобой.

И, проникая созвездий
Неслышимый

ход,

Белый жасмин

Подвечную песню

поёт.

По весне при луне

Ты ко мне, как во сне,

Прилетишь, приплывёшь.

Эту песню споешь.

Подвечные сны

Заповедной страны,

Где любовь я найду

В соловьином саду.

Эта песня написана в куплетной форме (два куплета, куплет в двухчастной форме с повторением каждой части, причем вторая часть — припев). Почему это припев, становится ясно уже при обращении к стихотворению. Оно построено необычно. Стихотворный размер первых строф (до припева) — пятистопный дактиль³², но он складывается из двух стихов: трехстопный дактиль (первая и третья строки) + двухстопный³³ амфибрахий (вторая и четвертая). Эта переменность размера («сбой») выделяет вторую и четвертую строки как особенно значимые: при чтении подряд всех вторых и четвертых строк их внутренняя связь выявляется (в первом катрене: *И льется поток / голу-*

³¹ URL: https://drive.google.com/file/d/1LkOduqmherlBk7GMW7_ZTXXLc93Q21_p/view?usp=drive_link

³² Первая строка — шестистопный дактиль.

³³ Во второй строке трехстопный амфибрахий.

бой / С высоты / над тобой), причем запись отмечает и внутренние цезуры в строках, а это существенно с точки зрения поэтической интонации. Однако рифмовка (второй и четвертой строки каждого катрена) говорит в пользу укрупненного деления на длинные строки. Это подчеркнуто и в мелодии песни — одна музыкальная фраза на две строки. Совсем иначе устроен «припев» (будем так называть вторую часть двухчастной формы куплета). Это двухстопный анапест с парной рифмовкой, краткие, большей частью назывные предложения («Сокровенные сны / Голубиной страны. / Затонувший ковчег / И слеза из-под век³⁴») — штрихи картины прекрасного заповедного мира, сотканного из мгновений, которые являются нам во сне, в мечтах.

Таким образом, этот метрический, ритмический, смысловой контраст, повторенный во втором куплете, ставит вторую часть на особое место — возможно, это ответ на вопрос начала: как прочесть раскрытую книгу, как разгадать смысл «тающих, тлеющих букв», как прочесть ноты и услышать музыку неба.

Отличие «припева» от первой части тем более очевидно в мелодии песни (пример 1³⁵); прежде всего, в типе мелодики: «запев» скорее речитативно-декламационный, мелодия нисходящая, слова как бы «проговариваются» (преобладают восьмые триолями), это завязка дальнейшего («Небо раскрыто, как книга») и вопрос: «Как бы прочесть эту книгу...». Мелодия припева совершенно иная, она напевная, устремленная ввысь; два мотива, завершающиеся протянутой нотой, повторяются четыре раза, мы все время находимся в атмосфере этого прекрасного видения, открывшегося взору поэта («Из мерцающих слов / Этот звездный покров...»). Даже тактовый размер меняется с четырехдольного на трехдольный, вальсовое баюкающее покачивание («сокровенные сны»). Это, как уже говорилось, ответ на вопрос и устремление в идеальный мир, полет.

Пример 1. В. Илюшенко. «Небо раскрыто...»
Example 1. V. Ilyushenko. "The sky is open..."

Не-бо рас-кры-то как но-ты, и лун-ный при-бой зыб-ку-ю му-зы-ку льёт с вы-со-
ты над то-бой, и, про-ни-ша-я соз-везд-ный нес-лы-ши-мый ход,
Бе-лый жас-мин под-ве-неч-ну-ю пес-ню по-ёт По-вес-не при-лу-
не ве-шь, ты ко мне как во сне при-ле-тишь, при-плы-
сны э-ту пес-ню спо-ешь. Под-ве-неч-ны-е стра-ны, где лю-бовь я най-
ду за-по-вед-ной са- где лю-бовь я най-ду ду.

³⁴ По словам автора, затонувший ковчег — это символический образ, намек на нашу жизнь.

³⁵ В нотном примере приведен второй куплет, вариантно отличающийся от первого (в котором шестистопный дактиль несколько сбивает ритм).

Остается сказать несколько слов еще об одной грани творческого процесса, еще об одном проявлении взаимосвязи слова и музыки. По признанию Владимира Илюшенко, две последние песни («Солнышко светит в окошко» и «Жизнь начинается») сочинялись непривычным образом: сначала пришла мелодия, а затем появились слова. Возникает вопрос: отразилось ли это на результате — на стихотворении и на песне в целом? Ведь в таком случае не текст ведет за собой мелодию (или они возникают вместе как единый организм), а, напротив, первичной оказывается мелодия, следовательно, текст складывается по законам мелодии, по законам музыки.

Какие же это законы? Прежде всего, метроритм и связанный с ним жанр, в данном случае *вальс*. В соответствии с этим стихотворный размер в обоих стихотворениях — дактиль, в первом случае трехстопный: катрены с перекрестными рифмами и с чередованием женских и мужских окончаний строк, во втором — чередование двухстопного и трехстопного дактиля в трехстишиях («Жизнь начинается, / Мир улыбается, / Песня летит на простор»)³⁶. Остановимся на первом стихотворении.

Солнышко светит в окошко,
Ласточка в небе летит,
Стелется жизни дорожка,
И колокольчик звенит.

Где ты, сердечное пламя,
Что разгоралось в груди?
То, что пылало над нами,
В пепле лежит позади.

Нежно звенит колокольчик,
Звякает наша судьба,
Жизни тоскующей кончик
Стынет на горьких губах.

Но не сдавайся, не надо!
Вспыхнет иная заря.
Ждёт страстотерпца награда,
Все испытанья — не зря. (19.07.2023)

Поначалу кажется, что это детская песенка (солнышко, окошко, ласточка, дорожка, колокольчик — в первых двух строфах), но потом стиль становится более высоким (сердечное пламя, в пепле лежит, страстотерпец, вспыхнет заря), так что можно говорить о стилистической модуляции, связанной со смысловым движением от «солнышка» в окне (детство) к новой заре («второе рождение»).

Характерная для жанра песни периодичность строения естественным образом приводит к синтаксическому параллелизму в стихотворении. Особенно это касается первых двух строф, в которых возникает параллелизм образов природы и человеческой жизни, характерный для народной поэзии: «... Ласточка в небе летит, / Стелется жизни дорожка...». С этим связано и отсутствие переноса и простота грамматического строения: в большинстве строк три слова, что в песне соответствует одной музыкальной фразе.

Песня написана в трехчастной форме с повторением первой части *a a¹ b a*. Эта форма отвечает образной эволюции в стихотворении: третья строфа

³⁶ Это различие стихотворного метра и строфики отражается и особенностях масштабно-синтаксического строения каждой песни.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

«Где ты сердечное пламя?..», контрастная по отношению к детской картинке начала, рождает середину простой формы, однако надежда на светлую зарю приводит к возвращению первой части (репризе).

Мелодия песни близка к жанру городского романса. Возможно, здесь сыграл роль мотив звящего колокольчика. Образ тройки и колокольчика — один из ключевых в русской поэзии и песнях «ямщицкого» цикла³⁷.

Может быть, эта печальная (*c-moll*) мелодия Владимира Илюшенко — еще один отклик на «звон колокольчика», размышление о человеческой жизни?

Пример 2. В. Илюшенко. «Солнышко светит...»

Example 2. V. Ilyushenko. "The sun is shining..."

1. Сол-ныш-ко све-тит во-кош-ко, лас-точ-ка в не-бе ле-тит,
2. Неж-но зве-нит ко-ло-коль-чик, зве-ка-ет на-ша судь-ба,
4. Но не сла-вай-ся, не на-до! Вспых-нет и на-я за-ря.

сте-лет-ся жиз-ни до-рож-ка, и ко-ло-коль-чик зве-нит.
жиз-ни тос-ку-ю-шей кон-чик, сты-нет на горь-ких гу-бах.
Ждет стра-то-терп-ца наг-ра-да, все ис-пы-тань-я-не зря.

3. Где ты, сердеч-но-е пла-мя, что раз-го-ра-лось в гру-ди? То, что пьела-ло над
на-ми, в пеп-ле ле-жит по-за-ди.

Еще один пример воздействия музыки на стихи, на сей раз косвенного, — стихотворение «Кружится вальс» (на мелодию Вальса № 2 из «Второй джазовой сюиты» Дмитрия Шостаковича)³⁸. Действительно, поэтический метр (дактиль) и масштабнo-синтаксическое строение стихов полностью «укладываются» в мелодию Шостаковича (краткая строка и длинная, состоящая из двух кратких — в музыке фигура дробления, 4 т. +2 т. +2 т.): «Кружится вальс / Над Вселенной, над синей Россией. / Кружится вальс / Над сиренью, над красной рябиной». Конечно, это еще одно свидетельство как музыкальности автора, так и тесной взаимосвязи поэзии и музыки.

Говоря о жанре авторской песни, нельзя миновать ее корифеев — Булата Окуджаву, Александра Галича, Владимира Высоцкого. Ведь это были те же годы — 1960–1970-е³⁹. Конечно, Владимир Ильич, как все в то время, слушал их

³⁷ «Тройка мчится, тройка скачет, / Вьётся пыль из-под копыт, / Колокольчик звонко плачет / И хохочет, и визжит» (П. Вяземский. «Еще тройка»); «По дороге зимней, скучной / Тройка борзая бежит, / Колокольчик однозвучный / утомительно гремит» (Пушкин. «Зимняя дорога»); «Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин...» (Пушкин. «Бесы»); романс «Однозвучно гремит колокольчик» (музыка А. Гурилева, слова И. Макарова: «Сколько грусти в той песне унылой, / Сколько чувства в напеве одном...»).

³⁸ Слова в скобках принадлежат поэту и входят в название стихотворения.

³⁹ В. Илюшенко обратился к этому жанру в 1976 году.

и в живом исполнении, и в записи. Оказали ли они какое-либо воздействие на его творчество? Трудно говорить о влиянии по отношению к такому жанру, основа которого — предельное самовыражение, личное, индивидуальное высказывание. И все-таки... Предоставим слово автору. «*Более всего на меня повлияли песни Окуджавы, которого я считаю гениальным поэтом и творцом гениальных песен. Песни Галича всегда слушал с большим удовольствием. Пленяли его сарказм, остроумие и виртуозное владение русским языком*». Перед отъездом Галича из страны Илюшенко показал ему и спел посвященную ему песню. Вот как она начинается:

Не по чину серафима мне привет
В легком шелесте шести блестящих крыл,
И архангел Гавриил не на меня
Указует торжествующим перстом,
Но, поставленный на линию огня,
Я шляхетскую гордыню позабыл:
Пусть не вспомнили меня за много лет —
Если нужен, то спасибо и на том.

И завершают песню пронзительные строки, обращенные к адресату:

Но за правду кто-то должен постоять
Без расчета на спасение свое.
И летит в невероятной высоте
Белый ангел с перевязанным крылом.
(Александр Галичу) [2, 208]⁴⁰.

«*Песня Галичу понравилась, и он спросил: “А Вы знаете, какой это размер?” — Я ответил: “Не знаю”. — Он продолжил: “Это неон третий”. — Я говорю: “Я помню у Иннокентия Анненского — неон второй, неон четвёртый, но что у меня неон — не знал”*». Но, заметим в скобках, поэту это и не нужно знать...

Можно сказать, что Владимир Илюшенко подхватил эстафету жанра авторской песни. На творческом вечере, посвященном своему 90-летию (20 ноября 2022 года), он прочитал 40 (!) стихотворений и спел несколько песен. Пожелаем же поэту дальнейшего плодотворного творчества!

Обратимся еще раз к феномену авторской песни. Нередко приходится сталкиваться с довольно-таки снисходительным отношением к этому жанру музыкантов-профессионалов. Причем это скорее касается музыковедов, чем композиторов. Хотя, кажется, теперь уже преодолен водораздел между «высоким» и «низким» слоями музыкального искусства. Еще в 1971 году Альфред Шнитке, выдвигая идею полистилистики, говорил о новом плюралистическом музыкальном сознании, «в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного

⁴⁰ Илюшенко посвятил А. Галичу еще одну песню, которая начинается так: «*Ты мне сыграй-ка “Тум-балалайка” — сердце восслачет, сердце вспоёт и унесется прямо в Освенцим...*». Вот пояснение автора: «Тум-балалайка — песня, мелодию которой еврейский оркестр по требованию немцев исполнял в Освенциме перед массовыми казнями. Галич писал об этом».

академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления» [19, 327]. Понятно, что в полистилистических сочинениях Шнитке (и многих других композиторов последней трети XX века) основу составляет контраст авторской музыки и бытовых жанров (например, танго в Concerto grosso №1, в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и «Ревизской сказке», вальс в Концерте для фортепиано и камерного оркестра, сладостная квазилирическая мелодия в Альтовом концерте — по словам композитора, «сладкая гадость»), но это средство гротеска, как говорил А.Шнитке, «унижение банальностью» (чего стоит только, например, страстная мелодия танго у тубы в «Ревизской сказке»!). Иначе понимает эти музыкальные реалии один из самых талантливых композиторов поколения, пришедшего на смену поколению А. Шнитке, Николай Корндорф. В своей статье «Музыка андерграунда» он подробно останавливается на природе этого явления и на его месте в духовной жизни современного человека. К музыкальному андерграунду он относит многое: это фольклор, «уличная городская песня, частушка, лагерная песня, на Западе — часть музыки в стиле “кантри”, наконец, то, что заменило традиционный фольклор: в России творчество “бардов” (не всех), например, [В. С.] Высоцкого, а на Западе — часть рок-культуры», но также «обиход русской православной церкви (безусловно, разновидность фольклора) в истовом исполнении старушек, <...> джаз, как, с одной стороны, имеющий безусловно народные корни, а с другой принадлежащий к культуре “прилегающих к комнате помещений”» [20, 22]. Но в отличие от Шнитке Корндорф не трактует музыку андерграунда в своих сочинениях как сатирическое, гротескное средство, он считает, что ее существование в произведении высокого искусства закономерно, что это одна из сторон человеческой жизни. Приводя примеры поэтов и музыкантов, обращавшихся к бытовой музыке и вбирающих ее в свой художественный лексикон (Есенин, Блок, который плакал, слушая цыганские романсы Вари Паниной, позже Венедикт Ерофеев, художник Анатолий Зверев, в композиторском творчестве Малер, Шостакович), Корндорф утверждает, что музыка андерграунда — неотъемлемая часть культуры, имеющая такое же право на существование, как и академическая музыка. Так, свою Четвертую симфонию («Underground music», 1996) Корндорф назвал размышлением «об андерграунде души»: «Мне хотелось написать совершенно серьезное сочинение, без тени пародирования, используя исключительно материал андерграунда: интонации жестких романсов, уличных и “бардовских” песен, музыку “кантри”, частушки, обиход, неумелую игру на фортепиано и т. д.» [там же, 25]. Таков современный культурный и художественный контекст, в который включается авторская песня.

А теперь вернемся к вечной проблеме «слово и музыка» (тема, заявленная в заглавии статьи) и зададимся вопросом: не является ли авторская песня одним из этапов волнообразного процесса этого соотношения? Вспомним, что в античности лирика — это стихи, которые пелись, что в фольклоре песня существует только как синтез стиха и мелодии, возникающий в определенных моменты народной жизни, и никакие сборники текстов народных песен

и античных поэтов не являются адекватными их реальной функции в истории культуры. Очевидно, периодически песня выходит на первый план и вспоминает о своем изначальном назначении: нести красоту и правду о жизни непосредственно от человека к человеку, из души в душу.

Возникает невольная аналогия — чтение стихов (не предназначенных для пения) вслух. Приведем такое наблюдение Б. М. Эйхенбаума: «Разница между традиционным чтением лирики декламаторами и чтением поэтов определилась в сознании слушающих именно тем, что поэты читают “монотонно” и подчеркивают ритм, пренебрегая смысловыми (в узком смысле слова) оттенками. Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев» [21, 341]. Действительно, как мы можем судить по записям (и как это известно из свидетельств современников), поэты часто читали свои стихи нараспев, и эта особенная манера произнесения, подчеркивающая музыкальность стиха, производила почти магическое воздействие на слушателей. Например, в воспоминаниях о Блоке упоминается его особая манера чтения своих стихов: «А читал он изумительно: только он один и передавал свою музыку. И когда на вечерах брались читать актеры, было неловко слушать»⁴¹ (А. Ремизов).

Отсюда шаг к пониманию творческого процесса. Известно, что некоторые поэты, сочиняя свои стихи, проговаривают текст. Вот что говорит об этом В. Илюшенко: «Я не читаю мои стихи вслух при их рождении. Они звучат в моей душе, и я их воспринимаю внутренним слухом. А Мандельштам и Павел Васильев проговаривали их вслух. Согласен, что поэзия по своему импульсу, истоку — это устный жанр. Стихи, их ритм звучат прежде всего в сердце и в голове поэта. Они буквально рвутся вовне».

Нельзя ли на этой основе построить некую логическую (и временную) цепочку: стихи записанные — стихи, читающиеся вслух — переход музыки стиха в мелодию (композиторская песня, романс, авторская песня)? Возможно, один из путей рождения авторской песни — это устное произнесение стихотворения, чтение его нараспев.

Однако основной закон существования жанра авторской песни предполагает не только устный жанр (не рассчитанный на фиксацию в нотном тексте, издание и т.д.), но и коммуникативную ситуацию: автор-певец — публика. Причем отнюдь не всегда поэт на эстраде, а публика в зале. Это может быть кружок друзей, знакомых, случайно собравшихся во дворе людей, и в центре — он. Он — один из всех, он выражает не только свои, но и общие мысли и настроения, и все слушают⁴², сопереживают и могут подчас даже подпевать. Это то, что отделяет авторскую песню от других жанров. Возникает ощущение соучастия, почти сотворчества. Такое впечатление, что это поется не от

⁴¹ Цит. по: [22, 163].

⁴² Вот строки из стихотворения Бориса Чичибабина, посвященные памяти Александра Галича, которые подтверждают значение жанра авторской песни в определенные периоды жизни страны: «Спасибо, русская поэзия: / Ты не покинула в беде нас <...> нам песни Александра Галича / Пора абсурдная дарила. <...> Спасибо, Александр Аркадьевич, / От нашей выжившей надежды». (1988).

лица автора, а от лица многих⁴³. Конечно, в отдельных случаях нечто подобное может быть и при исполнении профессиональной песни на особенную тематику, которая волнует многих (например, во время Великой отечественной войны военные песни, которые зал мог подхватить), но здесь этот контакт заложен уже в самом жанре. Владимир Высоцкий говорил, что главное для него в этой ситуации — атмосфера: «Если атмосфера доверия устанавливается в зале — больше мне ничего не надо. И возможно, именно из-за этой атмосферы к этим песням тянутся люди, собираются в больших количествах, чтобы их слушать, — из-за этой доверительной интонации, из-за этой раскованности, свободы, непринужденности. <... > Короче говоря, все рассчитано на доверие. Потому что когда я начинал писать свои песни — это было уже давно, “я никогда не рассчитывал, что у меня будет такая колоссальная аудитория в будущем, будут залы, дворцы, даже стадионы, и не только здесь, но и в других странах. Я рассчитывал только на очень маленькую группу, маленькую компанию своих близких друзей”» [4, 20].

Закончу я свой обзор словами В. П. Бобровского: «Что в музыке непосредственной и почвенной всего? Песня.

Поэтому критерий правды чувства — любовь и сопереживание простой песни. Критерий знания — любовь и сопереживание музыки, прошедшей фильтр профессионального мышления.

Но это двуединство — отражение такого же двуединства понимания и чувствования жизни. Не теряя связи с простым, непосредственным восприятием жизни, любовью к ее простым красотам — “липким клейким листочкам” — любить всю сложность опосредованных связей, любить отвлеченное мышление.

И в этом двуединстве — есть “музыка жизни”» [23].

Что же, можно сказать, что в авторской песне, в ее лучших образцах, сливаются и жизнь музыки, и музыка жизни.

Послесловие

Я написала три статьи о музыке в стихах Владимира Илюшенко и эту четвертую, совсем необычную, — о его песнях в контексте жанра авторской песни. Какой же вывод можно сделать о поэтике автора в целом? В данном случае можно говорить об одной черте — не единственной, но важной, возможно, существенной. Рискну предположить, что музыка — это некий камертон творчества поэта (по словам автора, «голос истины»); она не всегда выходит на первый план, но неизменно присутствует в тексте или в подтексте, причем порой автор об этом может и не знать. Она проявляется то в музыкальных реалиях — упоминании музыкальных жанров, композиторов, конкретных произведений, ин-

⁴³ Вспоминается случай, который произошел на авторском вечере Владимира Илюшенко: кто-то из зала попросил его спеть песню «Варшавская скрипка». Когда в какой-то момент автор остановился, вспоминая текст песни, голос из зала пропел продолжение. Это ли не высшая оценка творчества поэта?

струментов (примеры приводились в других статьях⁴⁴), то в музыкальности поэтического строя — ритме, ассонансах и аллитерациях, повторах разного рода, а то и в тематике — вдруг зазвонит песенка, донесется издали старинный романс... А иногда это может быть и своего рода дуэт двух персонажей, спорящих друг с другом («Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту») или двух взглядов на реальность: тоскливая картина природы и всплывающая в памяти боль воспоминания, проступающая в этой зарисовке картина тяжелой жизни страны («Поле. Годы»). Персонификация двух голосов, борющихся, спорящих в душе современного человека, двух миров, прекрасно воплощена в стихотворении, которое так и называется «Два голоса (по Тютчеву)». Отталкиваясь от одноименного стихотворения Тютчева, Илюшенко создает диптих, миницикл из двух стихотворений, которые соотносятся друг с другом как своего рода антонимы. Я уже писала о своеобразном диптихе «Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту», где представлены два взгляда на человеческую жизнь и даже использована одна и та же лексика, которая, объединяя стихотворения, одновременно и разделяет их [7, 136–137]. И как ответ на мрачные мысли и предчувствия пессимиста второе стихотворение завершается гимном надежды и света:

И расцветёт таинственная роза,
И ляжет у подножия креста.
Нет, не напрасно льётся «Lacrimosa»:
Из этих слёз восстанет красота.

В стихотворении «Два голоса» это именно два голоса в душе *одного* человека. Сравним заключительные катрены двух стихотворений: конец первого стихотворения («Где кипела и пела сирень, / Там гуляет разбойничий ветер, / И на дверь, соскочившую с петель, / Надвигается грозная тень») (мрачные мысли о бренности жизни) и второго («Разгорится неслышанный день, / Распахнутся сердца человека, / И на внятном любому наречье / Запоёт молодая сирень»). Смысл этого преобразования — в строке «Все хранимо небесным огнем» [2, 272–273].

Но в чем же проявляется музыкальность? Мне кажется, здесь проступает жанр *оперного дуэта*. Правда, чаще говорят о любовном дуэте, о «дуэте согласия», но бывают и другие типы: А. В. Кириллина пишет о том, что дуэт может быть основан «на принципе откровенного противостояния персонажей с яростным обменом репликами (дуэт Бельмонта и Осмина в первом акте “Похищения из серала”»)» [24, 162]. Конечно, такое сравнение условно: каждое стихотворение диптиха — это монолог одного из голосов (вместе они не поют!). Но это естественно для вербального искусства, хотя, на мой взгляд, косвенную связь здесь усмотреть можно.

⁴⁴ А вот свежий пример наполнения стихов поэта музыкальными реалиями, которые, кажется, что звучат: «Отвори — нет, не калитку! — / Сонм запятанных времён. / Пусть наполнит эту скрипку / Дарового неба звон. / Пусть наполнятся бокалы, / Лёгким серебром звеня, / Пусть литавры и кимвалы / Заиграют для меня, / И польются с неба песни / Током нежного огня — / Чем нежнее, тем чудесней, / Тем труднее их унять» (08.08.2023).

Еще один пример косвенной связи с музыкальными жанрами. Помимо стихов-песен есть стихотворения, которые хочется назвать песней; таков уж дар поэта сочинять не только музыкальные стихи, но и стихи, в которых ощущается какой-то вокальный жанр — романс, песня. К жанру романса близки стихотворения-элегии, как своим содержанием, так и формой: длинные строки — пяти-шестистопный размер с паузой посередине (пауза-вздох) — создают напевность. Но есть и конкретный пример, посвященный именно жанру старинного романса: «*Романс надрывный, но не грузинский, / Такой тоскливый, такой вертинский, / Ты нежишь сердце и душу греешь*». И хотя музыка на это стихотворение не написана, но оно сам по себе поется.

Песенность нередко возникает и в стихах Илюшенко, не предназначенных для пения.

Чаще всего это стихотворения, в которых живет и радуется человека природа — летят и поют птицы, плывут рыбки, говорят с героем дерева. Это мир ребенка или человека, не потерявшего в себе детства.

Такие стихи написаны простым, почти детским языком, например:

Стая ласточек летела
Вдаль за птичьим молоком,
Обернулась и запела.
Мне язык её знаком.

О природе, о погоде
Пела весело она.
Из простых её мелодий
Мне понравилась одна,
Та, что радостью звенела
И в родной простор звала,
Та, что музыкой сумела
Заглушить порывы зла (02.08.2023).

Еще одна веселая сказочная картинка:

Стихами или прозою
Порой весенней розовой
Зажгу костёр берёзовый
И в сказке окажусь.
Там за лесными далями
Увешанный медалями,
Ничем не опечаленный
Поёт весёлый гусь (09–10.06.2023)⁴⁵.

⁴⁵ А вот стихотворение, написанное более четверти века назад (так что эту черту поэтики Илюшенко можно считать константной): «*Дай луну передвижную, / Дом забытый в два окна / И фиалочку ночную, / И другие времена. / Речку дай с густой осокой / И волны сквозную речь, / Чтоб луна могла до срока / В речку ласковую лечь. / Или брось в меня закваску, / Чтобы я перебродил / И в младенческую сказку / Ненароком угодил*» (1976).

Хотя это не песни, но в стихотворениях живет атмосфера песенок, как их называет автор. Как уже говорилось, содержание песен автора очень различное и отнюдь не всегда безоблачное, но такое стихотворение уже само по себе (песенка, простая, почти детская) радует и греет душу. Это то, что Достоевский называл «живой жизнью», которую мы часто не замечаем в своей устремленности к высшим материям.

Однако для Владимира Илюшенко это не игра в детство и не стилизация детской поэзии. Это особый взгляд на мир, который очень важен для него. Вот как об этом говорится в стихотворении 1976 года:

Перед ликом высокого детства,
Перед образом сути своей
Никакого не нужно кокетства —
Только верность порядку вещей.

Именно таков смысл обращения поэта к детской тематике.

Однако не в этой конкретике главное значение музыки в поэзии Владимира Илюшенко. Музыка — стержень его художественного мира, лейттема, которая иногда звучит в полную силу, но порой уходит в подтекст, растворяясь в отдельных фразах, словах, интонациях, однако никогда не исчезает совсем. Там, где это не связано с тематикой, музыка проявляется в звучании стиха, иногда выливаясь в песню, но чаще оставаясь в стихе и наполняя его красотой и смыслом. Тут мне хочется вспомнить о книге А. Е. Махова «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике», которая, как пишет автор, «рассказывает о влечении слова к музыке, о его неисполненном желании стать музыкой. Это желание, никогда не осуществлявшееся в полной мере (если бы слово в самом деле “вернулось в музыку”, поэт остался бы без дела), все же вело слово по новым для него путям и приводило — не к музыке, но к неким подобиям музыки, новым и все время иным: слово не превращалось в музыку как в нечто “другое”, но обнаруживало в себе собственную музыку, отличную от музыки в точном смысле слова. Эту музыку старинные теоретики (Абсалон из Шпрингирсбаха, Эшташ Дешан) удачно назвали “другой музыкой” — *alia musica, l'autre musique*» [25, 7].

Вездесущность музыки в стихах Владимира Илюшенко приводит к тому, что она заявляет о себе на разных уровнях, в разных планах: как при восприятии природы, мира, который открывается взгляду поэта, так и на самом высоком уровне бытия — при обращении к Господу Богу. Здесь тоже музыка, но она особая: что это — гармония мира, музыка сфер? Нет, все вполне конкретно: «Ты музыка моя, а я — Твой музыкант. / Учу Твои лады певучие прилежно / И, проникая вглубь настойчиво и нежно, / Дивлюсь Твоей любви сокрытым языкам» [2, 289]. Служение Господу своим искусством — в этом в понимании Владимира Илюшенко миссия поэта, и здесь музыка становится воистину небесной.

Ангел играет на скрипке,
Вторит заоблачный хор.
Звук серебристый и зыбкий
Длится в ушах до сих пор.

Ангел играет моление.
Это мажор до диез.
День Твоего Воскресенья
Он восхваляет с небес (10.03.2023).

Этим стихотворением я и завершаю свою статью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Илюшенко В. И.* Дорога в небо. Стихотворения. — Москва: Academia, 2012. — 244 с.
2. *Илюшенко В. И.* Медленная музыка. Избранное. — Москва, 2002. — 320 с.
3. *Илюшенко В. И.* Открыть себя огню. Стихотворения. — Москва, 2022. — 179 с.
4. *Высоцкий В.* Песня рождается странно // Высоцкий В. Все не так. Мемориальный альманах-антология. — Москва: Вахазар, 1991. — 71 с.
5. *Чигарева Е. И.* Еще раз о музыке в слове: поэзия Владимира Илюшенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 54. — С. 118–131.
6. *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. — Москва: Сов. писатель, 1982. — 366 с.
7. *Чигарева Е. И.* Музыка в слове и слово в музыке: поэзия Владимира Илюшенко (к проблеме взаимодействия разных видов искусства) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 57. — С. 134–145.
8. *Чигарева Е. И.* Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 4 (43). — С. 74–90. — DOI: 10.56620/2227-9997-4-43-74-90
9. *Опарина Ю. М.* Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов. — URL: [http://analiculturolog.ru/journal/archive/item% \(дата обращения 12.08.2023\)](http://analiculturolog.ru/journal/archive/item%20(дата%20обращения%2012.08.2023)).
10. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — Москва: Музыка, 1972. — 383 с.
11. *Гаспаров М. Л.* Аллитерация // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 22.
12. *Гаспаров М. Л.* Ассонанс // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 62.
13. *Гаспаров М. Л.* Анафора // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 32–33.
14. *Гаспаров М. Л.* Параллелизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 717–718.
15. *Гаспаров М. Л.* Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 738.
16. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. — Петербург: Опояз, 1922. — 200 с.
17. *Священник Александр Борисов.* Аннотация к аудиокассете «Песни Владимира Илюшенко “Нечаянный берег”». Стихи, музыка: В. Илюшенко, 1999.
18. *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — Москва: Советский композитор, 1961. — 259 с.
19. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Приложение 5. — Москва: Советский композитор, 1990. — С. 327–331.

20. Корндорф Н. С. Музыка андерграунда // Николай Корндорф. Материалы, статьи, воспоминания. Ред.-сост. Николаева Е. А., Вискова И. В., Аверина Г. Ю. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 16–26.
21. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1969. — 553 с.
22. Судьба Блока. По документам, письмам. Сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе. — Москва: Человек, 2009. — 346 с.
23. Бобровский В. П. Жизнь музыки и музыка жизни. Архив В. П. Бобровского.
24. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. — Ч. 3. — Москва: Композитор, 2007. — С. 376.
25. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. — Москва: Intrada, 2005. — 224 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. И. Чигарева — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. Ilyushenko V. I. Doroga v nebo. Stikhotvoreniya [The road to the sky. Poems]. Moscow. Academia. 2012. 244 p.
2. Ilyushenko V. I. Medlennaya muzyka. Izbrannoye [Slow music. Favorites]. Moscow, 2002. 320 p.
3. Ilyushenko V. I. Otkryt sebya ognyu. Stikhotvoreniya [Open yourself to fire. Poems]. Moscow, 2022. 179 p.
4. Vysotskiy V. Pesnya rozhdayetsya stranno [The song is born strange] // Vysotskiy V. Vse ne tak. Memorialnyy almanakh-antologiya. Moscow: Vakhazar, 1991. 71 p.
5. Chigareva E. I. Eshche raz o muzyke v slove: poeziya Vladimira Ilyushenko [Once again about music in the world: The poetry of Vladimir Ilyushenko] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2021. № 54. P. 118–131.
6. Girshman M. M. Ritm khudozhestvennoy prozy. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1982. 366 p.
7. Chigareva E. I. Muzyka v slove i slovo v muzyke: poeziya Vladimira Ilyushenko (k probleme vzaimodeystviya raznykh vidov iskusstva) [Music in the world and the word in music: poetry of Vladimir Ilyushenko (on the problem of interaction of different kinds of art)] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2021. № 57. P. 134–145.
8. Chigareva E. I. Poet Vladimir Ilyushenko: stikhi i muzyka [Poet Vladimir Ilyushenko: poems and music] // Uchenyye zapiski Rossiyskoy Akademii muzyki imeni Gnesinykh. 2022. №4 (43). P. 74–90.
9. Oparina Yu. M. Muzyka slova i slovo v muzyke: poeziya A. Bloka v proizvedeniyakh otechestvennykh kompozitorov [Music of the word and the word in Music: A. Blok's poetry in the works of Russian Composers]. URL: [http://analculturolog.ru/journal/archive/item%](http://analculturolog.ru/journal/archive/item%20) (accessed 12.08.2023).
10. Nazaykinskiy E. V. O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.
11. Gasparov M. L. Alliteratsiya // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy. Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 22.
12. Gasparov M. L. Assonans // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 62.
13. Gasparov M. L. Anafora // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 32–33.
14. Gasparov M. L. Parallelizm // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 717–718.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

15. *Gasparov M. L.* Perenos // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 738.
16. *Eykhenbaum B. M.* Melodika russkogo liricheskogo stikha [The melodics of Russian lyric verse]. Peterburg: Opoyaz. 1922. 200 p.
17. *Svyashchennik Aleksandr Borisov.* Annotatsiya k audiokassete «Pesni Vladimira Ilyushenko "Nechayanny bereg"» [Annotation to the audio cassette *Songs of Vladimir Ilyushenko "Unexpected Shore"*]. Stikhi, muzyka: V. Ilyushenko.
18. *Bobrovskiy V. P.* Kamernyye instrumentalnyye ansambli D. Shostakovicha [Chamber instrumental ensembles by D. Shostakovich] Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 259 p.
19. Shnittke A. Polistilisticheskiye tendentsii v sovremennoy muzyke [Polystylistic trends in contemporary music] // Kholopova V. Chigareva E. Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva. Appendix 5. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. P. 327–331.
20. *Korndorf N. S.* Muzyka andergraunda [Underground music] // Nikolay Korndorf. Materialy. stati. vospominaniya. Red.-sost. Nikolayeva E. A., Viskova I. V., Averina G. Yu.]. Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya". 2015. P. 16–26.
21. *Eykhenbaum B. M.* O poezii [About poetry]. L.: Sovetskiy pisatel, Leningradskoye otdeleniye, 1969. 553 p.
22. Sudba Bloka [Block's fate]. Po dokumentam, pismam. Sost. O. Nemerovskaya i Ts. Volpe. Moscow: Chelovek, 2009. 346 p.
23. *Bobrovskiy V. P.* Zhizn muzyki i muzyka zhizni [The life of music and the music of life]. Arxiv V. P. Bobrovskogo [V. P. Bobrovsky Archive].
24. *Kirillina L. V.* Klassicheskiy stil v muzyke XVIII — nachala XIX veka [Classical style in music of the XVIII — early XIX centuries]. Ch. 3. Moscow: Kompozitor. 2007. 376 p.
25. *Makhov A. E.* Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike [Musica literaria. The idea of verbal music in European poetics]. Moscow: Intrada, 2005. 224 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Evgeny I. Chigareva — D. Sci. (Arts), Professor at Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 02.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 21.07.2023