

Визуальное и музыкальное в вербальном тексте: «Болеро» Н. Заболоцкого

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется стихотворение Н.А. Заболоцкого «Болеро» (1957) с точки зрения репрезентации в нем визуальной и музыкальной образности. Основная цель статьи – определить, как заглавный образ танца влияет на звуковую и образную структуру произведения. Для этого определяются возможные способы взаимодействия различных искусств между собой, рассматривается специфика танца, приводится краткая история народного испанского танца и балета «Болеро» М. Равеля (1928) и, наконец, анализируется стихотворение Н.А. Заболоцкого на различных уровнях. В итоге мы приходим к выводу о том, что поэт создал собственную, вербальную, вариацию музыкальной темы «Болеро», с одной стороны, повторив часть его ритмических особенностей в стихотворной речи, с другой – наполнив его собственным образным содержанием, не связанным ни с народным танцем, ни с балетом Равеля.

Ключевые слова: визуальное в лирике, музыкальное в лирике, танец в лирике, Заболоцкий, болеро

Для цитирования: Малкина В.Я. Визуальное и музыкальное в вербальном тексте: «Болеро» Н. Заболоцкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 43–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-43-52

Visual and musical in the verbal text. “Bolero” by N. Zabolotsky

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
poetika@gmail.com*

Abstract. In the article the poem by N.A. Zabolotsky “Bolero” (1957) is considered from the point of view of the visual and musical imagery representation in it. The main purpose of the paper is to determine how the title

image of the dance affects the sound and imaginative structure of the poem. To that end the author defines possible ways of interaction of various arts with each other considers the specifics of dance, gives a brief history of Spanish folk dance and the ballet “Bolero” by M. Ravel (1928), had been given, and, finally, at various levels analyzes N.A. Zabolotsky’s poem. As a result, a conclusion is made that the poet created his own, verbal, variation of the musical theme of “Bolero”. On the one hand, he repeated part of its rhythmic features in poetic speech, on the other, he filled it with his own imaginative content, not associated with either folk dance, nor with Ravel’s ballet.

Keywords: visual in lyrics, musical in lyrics, dance in lyrics, Zabolotsky, bolero

For citation: Malkina, V.Ya. (2021), “Visual and musical in the verbal text. ‘Bolero’ by N. Zabolotsky”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 43–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-43-52

Вопрос о соотношении разных искусств многократно поднимался и в философии, и в эстетике, и в научной литературе, начиная с античности и заканчивая современными интермедийными исследованиями. Очевидно, что есть несколько способов, при помощи которых литература может взаимодействовать с другими искусствами.

Во-первых, разные виды искусств могут прямо влиять друг на друга. Так, произведение словесного искусства можно положить на музыку, проиллюстрировать, инсценировать и поставить на сцене, экранизировать, станцевать. Картина может быть написана как живописное переложение стихотворения («На севере диком...» И. Шишкина), а стихотворение – как слова к музыке («Еврейские мелодии» Байрона) и т. п.

Во-вторых, один вид искусства может стать темой для другого. На картине может быть изображен процесс чтения или музицирования, в художественном тексте использоваться описание картины (экфрасис), фотографии, танца, музыки. Персонажи книги могут сравниваться с персонажами картины или фильма, т. е. будут возникать отсылки к известному живописному/скульптурному/кинематографическому тексту.

В-третьих, существуют понятия, термины и жанры, общие для разных видов искусств либо заимствованные одним видом искусства из другого, например композиция, полифония, монтаж, портрет и т. д.

Наконец, четвертое, свойственное уже в первую очередь литературе: когда какие-то особенности другого вида искусства попадают

в вербальный текст и становятся чертами его поэтики. Наиболее часто говорят о визуальности и музыкальности художественного произведения.

Музыкальное в литературе связано с комплексом представлений о словесной музыке, точнее о словесном произведении как аналоге музыкального, о том, что слово – звучащее слово – может обладать особой музыкой, нетождественной собственно музыке, но в чем-то и сходной с ней [Махов 2005].

Визуальное в литературе предполагает создание видимости внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции читателями, в зависимости от авторской стратегии репрезентации зримого.

В данной статье нам, однако, интересно исследовать, как будут проявляться музыкальное и визуальное при изображении в литературе синтетического вида искусства, а именно танца. Танец (особенно балет) предполагает и музыкальную, и визуальную составляющие. Он также взаимодействовал и взаимодействует с литературой самыми разными способами. Так, «в творчестве поэтов и прозаиков Серебряного века и следующей за ним эпохи (в частности, в творчестве писателей русского зарубежья) “танцевальная” образность проявляется как в плане формы (на уровне композиции и ритма), так и в области содержания, становясь предельно конкретным, “пластическим” выражением общей идеи произведения, а зачастую и его мифопоэтическим стержнем» [Удянская 2006, с. 7]. Однако по сравнению с другими видами искусств танец в литературе исследован значительно меньше.

Не претендуя ни на какие обобщения, попробуем подойти к этой проблеме на примере конкретного стихотворения – «Болеро» Н. Заболоцкого (1957). И заглавие, и первая строка («Итак, Равель, танцуем болеро!»¹) уже провоцируют нас на обращение к музыкальному (имя композитора) и визуальному (название танца) ряду. Начнем с танца.

Болеро – народный испанский танец, известный с конца XVIII в. Его музыкальный размер – 3/4. Классическому болеро свойственен умеренный, сдержанный темп. Исполнялся танец в парах, под аккомпанемент гитары и барабана. Часто танцующие пели, сопровождая танец и пение звуками кастаньет, создающими ритмический рисунок. Для классического испанского болеро характерен замедленный шаг, паузы и экспрессия поз и жестов. Танец сопровождался множеством кружений (это одна из версий

¹Здесь и далее текст цитируется по изд.: *Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения*. М.: Худож. лит., 1991. С. 195. (Б-ка классики)

названия: “volar” по-испански – «кружиться»). При этом «особое внимание привлекали руки танцоров: женские выполняли гибкие, выразительные, плавные движения, а мужские – более быстрые и четкие, похожие на удары меча»². Несмотря на то что по происхождению это народный танец, постепенно он обрел популярность и в аристократических кругах, а к концу XIX в. вышел на сцену. Кстати, болеро вошло в историю не только танца, но и живописи, когда Тулуз-Лотрек создал свою знаменитую картину «Марсель Лендер, танцующая болеро» (1895). В то же время болеро перелетело океан, попало под влияние кубинских и африканских ритмов и превратилось в отдельный танец, более близкий румбе, чем испанскому болеро, – кубинское болеро. Оба варианта танца – и испанское, и кубинское болеро – популярны и в настоящее время, их танцуют во множестве вариантов и постановок.

Музыкальная тема болеро вдохновляла разных композиторов, далеко не только испанских. Так, Ф. Шопен написал фортепианную пьесу «Болеро» (Op. 19, 1834), у Ш. О. де Берио есть болеро для скрипки и фортепиано в пьесе «Балетные сцены» (Op. 100, 1840-e), у К. Сен-Санса – болеро для оркестра и двух голосов (“El desdichado”, 1871). У К. Дебюсси в сюите для фортепиано «Эстампы» (1903) также присутствует болеро («Вечер в Гренаде») и т. п. Но, наверное, самое известное болеро – это то, которое упоминается у Заболоцкого: Мориса Равеля. И основной парадокс заключается в том, что по ритмической и музыкальной структуре это совсем не болеро (собственно, изначально балет назывался «Фанданго», это тоже народный парный испанский танец).

«Болеро» – последнее симфоническое произведение Равеля – было создано по заказу балерины Иды Рубинштейн. Таким образом, хотя потом оно и приобрело популярность как оркестровая пьеса (при ее первом концертном исполнении в 1930 г. дирижировал сам Равель), задумывалось оно именно как музыка для балетной постановки, т. е. для танца. «Болеро» Равеля построено на повторении одной и той же темы, которая постепенно нарастает к финалу: «Бессменное оstinato “Болеро” – оstinato тройное, поскольку повторяются две извилистые по ритму темы, четкая ритмическая секция и метрика аккомпанемента – не просто организует и контролирует весь процесс, но и приковывает все внимание, гипнотизирует его» [Захарбекова 2013, с. 174]. При этом темп, по замыслу Равеля, должен оставаться неизменным на

²Энциклопедия танца: болеро [Электронный ресурс]. URL: http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_bolero-2489 (дата обращения 20.06.2021).

протяжении всего произведения. Отсюда «гипнотическое воздействие неизменной, множество раз повторяющейся ритмической фигуры, на фоне которой две темы также проводятся много раз, демонстрируя необычайный рост эмоционального напряжения и вводя в звучание все новые и новые инструменты»³. Декорации балета также не меняются в течение действия (как известно, оно длится 15–18 минут), в изначальной постановке Б. Нижинской и затем в постановке М. Бежара это таверна, на сцене постоянно присутствует танцовщица (при первом исполнении, в 1928 г. в Париже, это была Ида Рубинштейн, у М. Бежара – Майя Плисецкая), окруженная гуляками, и всё.

Таким образом, главная особенность и музыки, и балета «Болеро» – постепенное нарастание напряжения на фоне постоянного повторения темы. При этом в нем, как отмечали исследователи, обнаруживается «парадоксальное сочетание в музыкальном тексте предельно четкой и ясной внешней формы с исключительной ассоциативной емкостью образно-поэтического содержания» [Выбываец 2014, с. 22]. Поэтому интерпретация произведения всегда была достаточно противоречива: «“Болеро” имеет не просто отличные друг от друга, но противоположные по смыслу интерпретации» [Жаркова 2015, с. 122]. «Болеро» трактовался и как трагическое, и как абсурдистское произведение, «одни критики находили здесь “неумолимое нашествие злых сил”, другие – мотивы болезненных галлюцинаций»⁴.

Посмотрим, как увидел и услышал эту музыку Н.А. Заболоцкий. Для этого проанализируем в первую очередь звуковую организацию текста, а также его визуальную и музыкальную образность.

Начнем с фонетической структуры стихотворения. Среди ударных гласных самые частотные звуки – [о] (употребляется 19 раз) и [э] (16): они встречаются в ключевых словах *болеро* и *Равель*. Достаточно высокая (сравнительно со средним по языку) частотность звука [у], ударного в слове *танцуй* (8), и [ы] (5), который добавляет необычности звучанию текста.

Среди согласных звуков преобладают [н] – он встречается 39 раз, [р] и [в] – по 27 раз, [т] – 26, [л] – 21. Остальные согласные встречаются меньше 20 раз, но достаточно редкий в русском языке звук [ц] повторяется целых 7 раз. Таким образом, если соединить

³Майкапар А. «Болеро» Равеля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.maykarar.com/bolero-ravela> (дата обращения 20.06.2021).

⁴Лекции по музыкальной литературе. «Болеро» М. Равеля [Электронный ресурс]. URL: <http://musike.ru/index.php?id=103> (дата обращения 20.06.2021).

самые часто употребляемые согласные и звук [ц], то получается анаграмма слов *танец* (или *танцуй*) и *Равель*. Заглавное *болеро* оказывается, с одной стороны, созвучно имени *Равель* за счет аллитерации звуков [р] и [л], с другой – это как раз название *танца*.

Еще один интересный фонетический аспект – это концентрация одних и тех же звуков. Так, употребление гласного [а] становится активнее в конце стихотворения (строки 13–18, 8 раз, больше половины всего употребления этого звука в ударной позиции). То есть с того момента, когда внимание переносится на танец, ударный [а] есть в каждой строке. А из пяти случаев употребления под ударением звука [ја] четыре находятся в двух строках, пятой и шестой: «И эта пляска медленных крестьян... / Испания! Я вновь тобою пьян!». Слова *пляска* и *пьян* сближаются за счет повтора начального [п] и ударного [ја], а во второй строке удвоение [ја] в середине строки добавляет протяжности и медлительности звучанию текста, тем самым удлиняя паузу, создаваемую синтаксически, восклицательным знаком. В последней строке происходит скопление ударных [о]: «О, болеро, священный танец боя!». Ассонанс и начальный [б] сближают слова *бой* и *болеро*, в словарном смысле никак не связанные.

Что касается повторов согласных, то мы видим как бы «взлет» в седьмой строке, вызванный скоплением [в] и (отчасти) [з]: «Цветок мечты возвышенной взлелеяв». А также можно обратить внимание на скопление [н] в строках, связанных с пением и танцем: «Напев волынки скудный и печальный», «Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!». Это, конечно, неслучайно: в сонорных согласных, как известно, голос преобладает над шумом, и они всегда звонкие. В последних двух строках четыре раза (из девяти в стихотворении) повторяется взрывной звонкий (без оглушения) согласный [б] («Будь мельничихой в грозный час прибоя! / О, болеро, священный танец боя!»).

Таким образом, мы видим многочисленные звуковые повторы на протяжении всего стихотворения, в том числе и очень заметные, когда один и тот же звук концентрируется в одной-двух строках.

Перейдем теперь к ритмической организации. Стихотворение написано пятистопным ямбом без цезуры посередине строки, что, впрочем, характерно для поэзии XX в. Но даже и в таком варианте длинные пятистопные строки создают достаточно медленный ритм. И хотя М.Л. Гаспаров говорит о сглаживании ритма и понижении ударности пятистопного ямба в советской поэзии [Гаспаров 2000, с. 288], здесь мы наблюдаем достаточно большое количество ударений: в большинстве строк их четыре, т. е. только один пиррихий. Есть и одна полноударная строка («Но жив народ, и песнь его жива»), очевидно, значимая на семантическом уровне. В двух

строках только три удара («За отдаленной гранью Пиренеев», «Весь в отголосках пролетевшей бури»), они создают границы: и во внутреннем мире произведения (Пиренеи), и между двумя частями стихотворения. Кроме того, в двух заключительных строках появляется сверхсхемное ударение на первом слоге («Будь мельничихой в грозный час прибоя! / О, болеро, священный танец боя!»), в последней строке подчеркнутое паузой и внутренней рифмой («о» – «болеро»). Таким образом, к концу стихотворения его достаточно ровный ритм интенсифицируется. А вот тип рифмовки все время варьируется: она три раза смежная, перекрестная, смежная, опоясывающая и опять смежная. То есть сначала создается определенный ритм, затем он сбивается, снова повторяется, опять нарушается, и в конце происходит возврат к началу: повтор смежной рифмовки.

Кроме звуковых и ритмических повторов, в стихотворении есть повторы лексические и синтаксические. Так, повторяются слова *Равель* (три раза), *болеро* (три раза, считая заглавие), *танцуй* (два раза) и однокоренные с ним (*танец* – два раза, танцем).

Кстати, интересный парадокс: несмотря на ощущение динамики и движения и то, что стихотворение о танце, в тексте довольно мало глаголов (11) на фоне существительных (35). Причем из этих одиннадцати пять – стоят в шести последних строчках и в повелительном наклонении, при этом сопровождаются восклицательными знаками. Их вообще в тексте много (9). Дважды, в шестой («Испания! Я вновь тобою пьян!») и пятнадцатой («Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!») строках, мы видим по два восклицательных знака не только в конце, но и в середине строки, где создается дополнительная пауза. Вообще же восклицательные знаки есть в первой, шестой, девятой, двенадцатой, пятнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой строках, т. е. они повторяются на протяжении всего стихотворения, но к концу их количество возрастает.

Также есть несколько обращений: трижды к Равелю, один раз к Испании, еще один раз к испанцу (испанцам) и один раз к Истории. «Испания» и «История» (написанная с заглавной буквы), таким образом, оказываются связаны, тем более между ними есть и определенный звуковой параллелизм (повтор двух начальных и двух конечных звуков). Как и восклицательные знаки, обращения есть на протяжении всего текста, но к концу их количество возрастает.

В стихотворении можно выделить два семантических поля, первое – танец (Равель, болеро, музыка, праздник, напев волынки, пляска, песнь, танец), второе – Испания (Испания, Пиренеи, Мадрид, буря, Долорес Ибаррури, народ, История, испанец). В конце они появляются вместе («жив народ, и песнь его жива») и связаны

фонетически («болеро» – «боя»), таким образом, слово «священный» оказывается относящимся одновременно и к бою, и к танцу.

Образ танца – сквозной в стихотворении. Он возникает в заглавии (болеро), затем повторяется в первой строке («танцуем болеро»). В дальнейшем он сначала связывается с праздником («Есть в этом мире праздник изначальный – / Напев волынки скудный и печальный / И эта пляска медленных крестьян...»), танец здесь кажется замедленным. В конце же, когда он называется «исполинским» и связывается с боем, его ритм ускоряется, как это происходит и в балете, но не в народном танце болеро, хотя описывается вроде бы именно он. Получается образ народного танца, увиденного через музыку Равеля.

Танец является синтезом визуального и музыкального, однако в стихотворении присутствуют визуальная и музыкальная образность и по отдельности. Так, во второй же строке возникает собственно музыка в сопоставлении с пером (композитор сопоставляется с поэтом, неслучайно ведь в первой строке – обращение к Равелю): «Для тех, кто музыку не сменит на перо». В четвертой строке появляется мелодия («Напев волынки скудный и печальный»), хотя волынка, конечно, не принимает участия ни в «Болеро» Равеля, ни в музыке к народному танцу. В следующем четверостишии, когда тематическое поле танца сменяется Испанией, начинают преобладать визуальные образы: «твой образ предо мной горит», «грань Пиренеев». Звук оказывается затихающим или вовсе исчезнувшим («замолк истерзанный Мадрид / Весь в отголосках пролетевшей бури»). Затем он опять появляется в виде песни («Но жив народ, и песнь его жива»), с этого момента как раз увеличивается количество обращений и восклицательных знаков («Танцуй, Равель, свой исполинский танец, / Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!»). В предпоследних строках возникает образ Истории как «мельничихи», т. е. буквализация и визуализация стершейся метафоры «жернова истории», которая соединяется с ходом времени и звуком: «Вращай, История, литые жернова, / Будь мельничихой в грозный час прибоя!» Таким образом, в стихотворении создаются визуальные и звуковые образы танца и Испании, которые к концу оказываются неразрывно связаны.

Упоминаемое имя Долорес Ибаррури вместе с образом «пролетевшей бури» и прочими говорит о том, что для Заболоцкого музыка «Болеро» соединилась не вообще с Испанией, а с событиями Гражданской войны и победой франкистской диктатуры (хотя балет Равеля, как мы знаем, был написан гораздо раньше). А надежды на освобождение связываются как раз с музыкой и танцем. Именно поэтому болеро оказывается вдруг *священным*

танцем боя, хотя он никогда не был связан с войной – ни в народных вариантах, ни у Равеля.

Таким образом, Заболоцкий по-своему интерпретирует «Болеро» Равеля. Ряд особенностей музыки и стихотворной речи совпадают: ровный медленный ритм, повторы, нарастание напряжения к концу (за счет концентрации взрывных согласных, дополнительных ударений, восклицательных знаков, обращений, глаголов в повелительном наклонении и т. п.), т. е. в звуковом плане поэт следует за композитором, создавая в стихотворении аналогичную музыкальную структуру, но другими средствами. Однако содержательно он отошел от него довольно далеко, в том числе и в позднейшие исторические события. Что отчасти закономерно: как замечают исследователи, «созданная Равелем по законам музыкального искусства художественная структура “Болеро” обладает уникальным свойством *отражать объект, который в нее смотрится*» [Жаркова 2015, с. 122]. Заболоцкий, посмотревшись в нее, увидел в этой музыке воплощение духа Испании, мятежа, грозы, борьбы за свободу. Все это он попытался передать с помощью слов и мелодики стиха, и с тех пор, кажется, ни одна популярная статья о «Болеро» не обходится без упоминания стихотворения Заболоцкого. По сути, он создал собственную, вербальную, вариацию темы «Болеро», в которой музыка Равеля соединилась с визуальным образом народного испанского танца, как его представлял себе поэт.

Танец как вид искусства представлен здесь и на тематическом уровне, и в образной организации, и в звукописи и ритмике текста, т. е. можно говорить о визуальности и музыкальности (как чертах поэтики), которые присутствуют в структуре данного стихотворения.

Литература

- Выбыванец 2014 – *Выбыванец Э.В.* Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля: к вопросу о методах визуализации музыкальной классики // *Aspectus*. 2014. № 3. С. 22–38.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 319 с.
- Жаркова 2015 – *Жаркова В.Б.* «Болеро» Мориса Равеля: в поисках новых путей музыкального искусства // *Художественное образование и наука*. 2015. № 1. С. 121–125.
- Захарбекова 2013 – *Захарбекова И.С.* Музыкальный театр Мориса Равеля: «Вальс» и «Болеро» // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2013. № 3. С. 160–178.

- Махов 2005 – *Махов А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005. 224 с.
- Удянская 2006 – *Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова*. М., 2006. 20 с.

References

- Gasparov, M.L. (2000), *Ocherk istorii russkogo stikha: metrika, ritmika, rifma, strofika* [Essay on the history of Russian verse. Metric. Rhythm. Rhyme. Stanzas], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Makhov, A.E. (2005), *Musica literaria: ideya slovesnoi muzyki v evropeiskoi poetike* [Musica literaria. The idea of verbal music in European poetics], Intrada, Moscow, Russia.
- Udyanskaya, I.F. (2006), “Dance as a subject of depiction in the literature of Russian modernism”, Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Russian Literature, Moscow State University, Moscow, Russia.
- Vybyvanets, E.V. (2014), “How M. Bejart saw M. Ravel’s “Bolero”. On the topic of visualization methods of musical classics”, *Aspestus*, no. 3, pp. 22–38.
- Zakharbekova, I.S. (2013), “Musical theater of Maurice Ravel. ‘Waltz’ and ‘Bolero’”, *Teatr. Zhivopis’*. *Kino. Muzyka*, no. 3, pp. 160–178.
- Zharkova, V.B. (2015), “ ‘Bolero’ by Maurice Ravel. Searching the new ways of musical art”, *Art education and science*, no. 1, pp. 121–125.

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

Information about the author

Victoria Ya. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com