

«CUMMINGS IST DER DICHTER»: ПТИЦЫ И СТРУКТУРЫ

Эта небольшая хоровая пьеса Пьера Булеза начала появляться на свет в 1970 году и с тех пор пребывает, как считается, в незавершенном состоянии, подобно многим другим сочинениям композитора 1970-х годов, то есть являет собой «work in progress»¹. Но в 1976 партитура все же вышла из печати, и этот текст лежит в основе нашего анализа.

Середина 1960-х годов считается кризисной для сериализма вообще² и для Булеза в частности: обремененный обязанностями дирижера, он почти перестал сочинять. Но возвращение в композицию все-таки произошло и, если верить Булезу, тем, что он постепенно вернулся к сочинению музыки, мы обязаны К. Штокхаузену и его произведению «Моменты», которое, по мнению Булеза, было настолько ужасно, что ему ничего не оставалось, как снова вернуться к композиции³. Как можно понять, французского композитора шокировал дух хиппизма, повлиявший на Штокхаузена этого периода, так как «Моменты» начинались шествием плохо одетых юношей и девушек, восклицавших: «Слушайте музыку любви!» Булез назвал все это «дешевкой». В таком контексте «Cumplings ist der Dichter» предстает как

способ утверждения совершенно иных ценностей — дорогих сердцу Булеза и, по всей видимости, противоположных духу хиппизма.

Произведение написано для фестиваля в Ульме (Германия). Название весьма любопытно: многие недоумевали, почему в заглавие вынесена немецкая фраза «Cumplings ist der Dichter», дословно означающая «Каммингс — это поэт». Эдвард Эстлин Каммингс (1894—1962) — это действительно американский поэт, равно как и Булез — французский композитор, но немецкое название не связано ни с тем, ни с другим. Сам Булез объяснял это так: он готовил композицию к фестивалю и, плохо (на тот момент) владея немецким языком, послал в оргкомитет письмо, где было сказано, что у пьесы нет названия, но автор стихов — Каммингс (Cumplings ist der Dichter). Немка-секретарша неправильно поняла текст письма и прислала ответ, который начинался словами: «Что касается вашей новой работы “Cumplings ist der Dichter”...» Как позднее написал Булез: «Я счел эту ошибку настолько замечательной, что подумал: ну что же, это название появилось по воле богов» [цит. по: 8, с. 239].

¹ Об этом, в частности, пишет Жан-Жак Наттье в предисловии к булезовскому сборнику статей «Ориентир» (7).

² См., например, монографию о Булезе Л. Коблякова (6).

³ Упоминание об этом имеется в книге Дж. Пейзер (8).

Имя автора стихов Булез и раньше выносил в заглавие — например, в «Импровизациях по Малларме». В иных случаях он ограничивался названием стихотворения, как это было в ранних кантатах (например, в «Молотке без мастера»). Если собрать все тексты, которые композитор использовал в 1950–1970-е годы, то выяснится, что Каммингс — это *единственный* иноязычный поэт, к творчеству которого он обратился в то время. Ведь, кроме Каммингса, Булез писал только на стихи Рене Шара и Стефана Малларме.

С творчеством Эдварда Каммингса Булеза познакомил Джон Кейдж в период их интенсивного общения в 1952 году, хотя творческий отклик, как мы видим, у Булеза созрел только к 1970 году. Для него весьма характерны такие «диалогические реакции», когда то или иное сочинение выступает ответом на какой-то внешний стимул: Первая соната вдохновлена атональными фортепианными опусами Шенберга, Структуры 1А есть реакция на Второй ритмический этюд Мессиаана, сюда же можно отнести и так называемые «мемориальные» сочинения Булеза, в частности «Ритуал памяти Бруно Мадерны» (1975). «Каммингса» можно воспринимать как скрытую полемику с Кейджем, к творчеству которого в 1970-е годы Булез относился весьма критически. Из дальнейшего будет видно, что это сочинение является также диалогом и с самим собой, точнее, с кантатой «Молоток без мастера».

Парадоксальным остается то, что Кейдж знакомил Булеза с поэзией, близкой по духу ему самому, однако



Эдвард Эстлин Каммингс (1894–1962)

Булез увидел в ней нечто вовсе противоположное.

Так кто же такой Каммингс, и чем его творчество оказалось так созвучно идеям Булеза?

Эдвард Эстлин Каммингс был, как принято считать, одним из великих новаторов поэзии XX века. Его поэтические идеи нашли отражение в создании особого языка «несовместимостей» и применении специфических приемов письма (типографики). Поэзия Каммингса отвергает большинство правил английской грамматики и синтаксиса; этот поэт вполне мог использовать союз как глагол — если это отвечало его целям. В результате абсолютное большинство его стихов носят отпечаток абсурдности, что делает их перевод практически невозможным. Типографское исполнение так-

же становится элементом экспрессии: графический облик как бы усиливает впечатление от написанных слов. Однако это не то, что можно встретить, например, у Аполлинера, где буквы подчас расположены так, что образуют контур дома. Стихи Каммингса нужно сначала прочитывать вслух и лишь затем искать смысл в их написании. Особенно примечательно использование поэтом заглавных букв: оно совершенно не отвечает нормам английской грамматики, а произвольно используется для усиления каких-либо звуков, отчего заглавные буквы могут оказаться, например, внутри слова. В чем-то стихи Каммингса могут быть сопоставлены со стихами из «Алисы» Льюиса Кэрролла: они в не меньшей степени абсурдны, но их абсурдность проистекает от другого. Кэрролл, сохраняя синтаксические конструкции, придумывает или «склеивает» корни слов (то же делал академик Л. Щерба, автор знаменитой фразы «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокрёнка»). Каммингс, не меняя корневой основы, взрывает синтаксические конструкции.

Реакции современников на его творчество были полярными. В то время как одни критики пытались выстроить на этой основе новую грамматику, другие усматривали в ней полную бессмыслицу.

Сам же Каммингс не имел никакого желания объясняться с читателями и критиками. Наиболее известное заяв-

ление по поводу собственной поэзии он сделал в шутовском введении к одному из своих поэтических сборников: «На том основании, что моя техника либо чересчур сложна, либо чересчур оригинальна, издатели вежливо попросили меня написать предисловие. Если у меня и есть какая-либо техника, то она ни сложна, ни оригинальна. Ее можно выразить несколькими словами известной шутки: “Можно ли спать с открытой форточкой? Можно, если больше не с кем”¹. Подобно комедианту, я получаю сумасшедшее наслаждение от этой буквальности, которая создает движение» [9, с. 108].

Поэзия Каммингса, в отличие от многих других поэтических миров, почти не содержит литературных аллюзий. Это мир в себе, мир целостный и замкнутый. Обычно в этой связи американские литературоведы указывают на принципиальную разницу между Эдвардом Каммингсом и Томасом Элиотом.

Стихотворение, положенное в основу композиции Булеза, написано в 1935 году. У Каммингса заголовка нет, у Булеза в название вынесено «первые птицы». Примерное содержание стихотворения таково:

Птицы (здесь, изобретая воздух (арию), используя (поют) сумеречную безбрежность, послушай-ка (приди (или: стань душой) душа и чьи) это голоса. В оригинале (Edward Estlin Cummings. Poems. 1932–1954):

¹Перевод не дословен. В тексте Каммингса дается такая фраза: «Would you hit a woman with a child? — No, I'd hither with a brick». При том, что прием здесь также связан с буквализмом воспринимаемого, выражение Каммингса менее фривольное и более садистское.

birds(
 here, invent
 ting air
 U
)sing
 tw
 iligH(
 t's
 v
 va
 vas
 vast
 ness. Be)look
 now
 (come
 soul;
 &:and
 who
 s)e
 voi
 c
 es
 (
 are
 ar
 a

Птичья тема и, шире, природа — любимые образы Каммингса, который тяготеет к изображению некоего «изначального», становящегося, нецивилизованного бытия с помощью такого же «становящегося» языка, не отлитого в форму апробированных конструкций. Приемы построения текста здесь весьма

заметны и очень знаменательны: сразу можно понять, что могло здесь привлечь внимание такого композитора, как Булез. С самого начала текст как бы расслаивается: после первого слова «птицы» можно продолжать чтение как со скобками, так и без скобок — все равно получится связный текст. Если со скобками, то получится «птицы здесь, изобретая воздух, используя сумрачную безбрежность...»; если без скобок, то получится «птицы поют сумрак»: новое слово «поют» появляется за счет усечения «using» до «sing». Эта восхитительная двойственность формы имеет прямую связь с техникой самого Булеза в Третьей фортепианной сонате в разделах «Комментарий» и «Скобки»: там, как известно, форма может строиться как огромный ряд вариантов в промежутке между *формой-минимум* (основной текст, взятый подряд, с пропуском материала, изложенного в скобках) и *формой-максимум* (текст со всеми включениями, без купюр).

Другой прием, так же весьма схожий с техникой авангардистов, — это применение своего рода «прогрессий», как возрастающих, так и убывающих (v-va-vas-vast в первой половине стиха и are-ar-a — во второй). Такого рода стиховая работа получила название «ропалического стиха»¹.

Кроме того, в других произведениях Каммингса мы можем найти столь любимую Булезом циркулярную пермутацию (ротацию) — например, в стихо-

¹ Ропалоны (ропалические стихи) — стихотворения, представляющие собой последовательность постепенно увеличивающихся или уменьшающихся элементов: последовательность слов с растущим или убывающим количеством букв в словах, последовательность стихотворных строк из слов с растущим числом слогов и т. д.

творении «Anyone lived in a pretty how town» возникают такие словесные ряды: «spring summer autumn winter»; «autumn winter spring summer»: «summer autumn winter spring», а также «sun moon stars rain»; «stars rain sun moon».

Каммингс в своих стихах стремится к видимой самостоятельности каждого слова, к независимости его от синтаксических закономерностей. Слово обретает способность образовывать новые смыслы за счет перестановки слов относительно друг друга, за счет аллитераций, сходных звучаний, а также за счет подчиненных конструкций, особенно скобок.

Рифмы не образуются, зато возникают группы слов со сходным звучанием: мягкие, легкие, летящие, с применением дифтонгов: *here, air, now, soul, twilight*; звенящие, упругие: *in, inventing, sing, using*. Текст, таким образом, сам носит в себе черты музыки стиха, аллитерации.

Следующий «слой» преобразований — это декомпозиция слов. Так, на с. 18 партитуры Булез разбивает слово и вставляет внутрь него другое: *Invenbirdsting*. Далее процесс «распада» становится еще более очевидным: *va n ess bir ting he re*.

На фоне этого процесса деконструкции особенно ярко выглядит противопоставление слова «now» (сейчас) в секциях *Lent*: это слово явно претендует на роль ключевого, к которому в конце раздела присоединяется сходно звучащее «soul» (душа). Ярким контрастом внутри второго раздела звучит противопоставление «словесной каши» и ясно вычленивающегося «отдельного Слова» —

слова «сейчас», имеющего немалое значение для эстетики авангарда 1960-х; вспомним слова Штокхаузена о «Момент-форме»: «В Момент-форме <...> “момент” не должен быть сегментом линейного временного потока или частью определенной длительности, но в котором происходит концентрация на Сейчас — на каждом Сейчас <...> как если бы это был вертикальный срез, доминирующий над любой горизонтальной концепцией времени и достигающий исчезновения времени, которое я называю вечностью: вечностью, которая начинается не когда, когда кончается время, но достижима в любой Момент» [цит. по: 5, с. 250]. В определенном смысле слово «сейчас» ведет себя как смысловая кульминация: это касается и местоположения в форме (так как конец второго раздела приблизительно совпадает с точкой «золотого сечения»), и соотношения «фигура — фон» (так как словесный ряд, как уже говорилось, поляризуется на «словесную кашу» и «отдельное слово»), и в связи с грядущими событиями в словесно-музыкальной ткани.

Грядущие события — это полная диссоциация словесного ряда: в третьем разделе композиции происходит высвобождение инструментальных партий в отдельные, весьма виртуозные высказывания на фоне дряхлых звучаний у хора, который мягко и почти незаметно, как бы вместе с цепным дыханием медленно произносит отдельные слоги «бывших» слов: *vabirnessai...* Только в самом конце на *pp* звучит у хора полное слово «soul» («душа»). Таким образом, общий процесс использования словесного ряда сво-



Пьер Булез (справа) со своим учителем Оливье Мессианом (2-я пол. 1960-х гг.)

дится к его постепенному «уничтожению»: вначале текст еще более или менее ясен и соответствует авторскому тексту Каммингса, далее с ним происходят серьезные изменения в виде «рекомпозиции» как фраз, так и самих слов, сведение их к морфемам, а затем ифонемам. Избранное Булезом стихотворение своей краткостью напоминает хокку — трехстишие, состоящее из 17 (5+7+5) слогов. Вряд ли Каммингс имел целью моделировать эту традиционную японскую форму, однако сходство имеется: стихотворение посвящено традиционной «природной» теме, в нем близкое по количеству число слогов и также присутствует сходный созерцательный философский настрой. Хочется думать, что и в этом есть глубокий смысл: ведь и у упомянутого нами Кейджа, и у учителя Булеза Мессиана есть циклы со сходным названием: «Семь хайку». Конечно, это наводит на некоторые мысли, и кажется, что сочинение Булеза косвенно примыкает к этому кругу.

Вербальные структуры и работа с ними

Ключом к пониманию техники композитора будем считать замечание, сделанное композитором в беседе с Д. Жаме. На вопрос, определяет ли форму произведения «Поэзия власти» лежащая в ее основе поэма Анри Мишо, Булез отвечал: «Поэма Мишо ничего особенного не определяет. Это был случай иррациональной реакции на текст в гораздо большей степени, чем стремление к формальному воплощению текста. Это была совершенная противоположность моему подходу к стихам Рене Шара, особенно в “Молотке”, или Каммингсу, над которым я работаю сейчас, или Малларме, где форма стихотворения реально и по сути связана с музыкальной» [2, с. 202].

Что значит для Булеза формально связать стихотворную и музыкальную форму? Этот вопрос композитор напряженно обдумывал в течение многих лет и пытался ответить на него в целом ряде своих статей, таких, как «Звук, слово, синтез» и «Поэзия — центр и пустота — музыка». Основные выводы можно было бы суммировать так: 1. просто следовать за развертыванием стиха — недостойно композитора; 2. стих есть объект «музыкальной кристаллизации», что подразумевает проникновение во внутреннюю структуру стиха и приведение этой структуры в полнейшее взаимодействие с музыкой. Для того, чтобы достичь этого взаимодействия, композитор может себе позволить некоторые вольности обращения с текстом, поскольку взаимоотношения стиха и текста происходят на более

высоком плане, чем следование произношению и рифме, например, на семантическом. Такие общие соображения побуждают композитора к поиску, который всегда происходит как бы заново, с каждым новым текстом.

Как уже говорилось, текст стихотворения может быть уподоблен хокку. Этой «трехстрочности» соответствует общая трехфазность одночастной композиции. Трехфазность проглядывает через темповые обозначения: первая часть — чередование *Modere* и *Libre*, вторая часть — чередование *Rapide* и *Lent*, третья часть — снова *Modere* и *Libre*.

Темповая шкала образует репризную конструкцию, однако в самой музыкальной ткани репризность отсутствует.

Каждый раздел композиции соотносится со своим особым подходом к тексту, хотя слова повторяются в разных комбинациях во всех трех разделах. Основным свойством работы с текстом у Булеза в этом произведении является постоянное его движение, трансформация по сравнению с оригиналом. По сути Булез действует так, как его текст к этому подталкивает, в соответствии с открывающимися ему возможностями и смыслами.

Первый раздел отмечен использованием бинарной оппозиции «горизонталь — вертикаль». В соответствии с членением музыкального текста на секции *Modere* и *Libre* стихотворные строки Каммингса то «вытягиваются» композитором по горизонтали (хор синхронно выпевает слова *birds here inventing air*), то располагаются друг под другом по вертикали наподобие некоего «словесного кластера», как бы суммируя весь звуковой состав сти-

ха. То общее, что объединяет горизонтальное и вертикальное изложения — это пристальное внимание к звучанию слова: индивидуальное звучание слова в горизонтальном ряду и коллективное их звучание в вертикальном изложении. Звучание как бы опробывается на вкус: возникают чисто звуковые повторы, связанные с озвончением начал или концов слова: *birdsds/ts*, *vasttvts*, *vtwtwilight*. Естественно, что в процессе такого «вслушивания» в само слово синтаксис ослабевает и поэтому тенденция работы со словом в первой части сочинения может быть охарактеризована как «декомпозиция», совпадающая с глубинными свойствами поэтического языка Каммингса. Этими процедурами подготавливается второй раздел композиции — раздел, составленный из темповых блоков *Rapide* — *Lent*. Его основная идея может быть определена через оппозицию «множественное — единичное».

Секции *Rapide* — это область уже не «декомпозиции», а «рекомпозиции» словесного текста, зона самых активных перестановок. Первый же словесный ряд дает картину выстраивающегося палиндрома (такты 71–72, с. 16 партитуры): *sing air here inventing here air sing*. Осью симметрии оказывается слово «*inventing*» («изобретая»).

В следующем ряду снова возникает палиндром (с. 17 партитуры) с центром *sing*: *Inventing air sing air inventing*. То, что ранее было по краям, теперь оказывается посередине.

Перестановки слов и возникновение на этой основе фраз с иным смыслом, «игра линейностью» текста — также

характерная черта техники Каммингса, и эта идея «работает» у Булеза.

В начале множественное (стихотворение) противопоставляется в конце единичному (слову «душа»). Можно усмотреть в этом аналогию с намерениями Каммингса, так как в конце стихотворения происходит то же самое: использование логогрифа делает из слова «age» сначала «ag», а потом и «а», после чего остается лишь молчание. Общая линия стиха также направлена на угасание: сумерки, еле различимые голоса, молчание.

«Пропавшие слова» заменяются «птичьими трелями» у духовых: на это также есть косвенное указание в стихотворении, поскольку несколько загадочное выражение «изобретая воздух» можно также перевести как «изобретая арию (air)», а «ария» в своем этимологическом инварианте означала «песю для голоса или духовых инструментов».

*Музыкально-звуковые
(невербальные) структуры*

Музыкальные структуры здесь имеют также прямую связь со словесными. Используемая техника — серийная, с теми характерными особенностями, которые отличают Булеза: зашифрованность, неявность (анти-Fasslichkeit) движения серийной модели, основными элементами которой становятся неравнозначные сегменты. Из того, что известно про это сочинение, наибольшее значение имеют

замечания Л. Коблякова об имеющейся здесь технике мультипликации и основной серии. Основная серия здесь, как отметил Кобляков, взята из «Молотка без мастера», что находит подтверждение в первом же такте: хор поет вертикальный комплекс, включающий первое шестизвучие серии.



Здесь же можно заметить и основное отличие от серии «Молотка»: сегментация совершенно иная. Серия в «Молотке» имеет пять сегментов (41232), серия в «Каммингсе» — всего три (642). Замечание относительно техники мультипликации нам не удалось подтвердить: все говорит о том, что это серийная техника иного типа, гораздо больше похожая на ту, которую композитор использовал в «Импровизациях по Малларме». Особенно любопытным кажется новое обращение к так называемым «вертикальным сериям»¹. Булез использует этот прием в третьем (мелизматическом) разделе пьесы: звуки появляются строго на своих местах, без перехода из регистра в регистр.

Особый выразительный слой этой пьесы — это взаимодействие звуков и пауз. Давно уже отмечалось пристрастие Булеза к членению формы за счет фермат, однако в этом сочинении особенно

¹ Термин Коблякова по отношению к серии в третьем цикле «Молотка без мастера», однако отнесен он должен быть прежде всего к Мессяну, его высотным рядам с прикреплением звука к регистру (см. «Четыре ритмических этюда» и др.)

заметной становится роль генеральных пауз, особенно в среднем разделе.

Птицы

Как уже говорилось, птицы (а также цветы) принадлежат к изблюбленным образам Каммингса. Для Булеза же птичья тема — весьма небанальна.

Среди вокально-инструментальных произведений Булеза можно выделить лишь одно, смысл которого находится в той же природной плоскости, что и в кантате «Cummings ist der Dichter». Это ранняя кантата «Солнце вод» на стихи Рене Шара. Фактически это было первое сочинение с текстом, написанное Булезом. Затем последовали «Свадебный лик» и более поздние редакции обеих этих кантат, «Импровизации на Малларме» и «Поэзия власти» на стихи Анри Мишо. Но нигде после «Солнца вод» тема природы не звучала. Если представить себе кантатное творчество Булеза в контексте его эволюции, то окажется, что эта тема была ему созвучна в первом, ученическом периоде, когда он только что вышел из класса Мессиаана. Второй, «серийный», период отмечен идеями «бешеного мастерства» («Молоток без мастера»), далее наступает третий период, где впервые появляются идеи алеторики, соображения о балансе свободы и детерминированности. В музыке возникает образ «рвущегося кружева» («Импровизации на Малларме»). Середина 1960-х — кризисный период,

после окончания которого вновь возникает тема природы, как будто на новом витке. Булез возвращается к тому, что волновало его в молодости. Значит ли это, что это ознаменовало наступление нового периода его творчества? Рискнем утверждать, что да. Сочинения 1970-х («Ритуал памяти Бруно Мадерны», «Области») носят на себе печать видимого упрощения некогда разработанных композиционных методов как в области формы, так и в области музыкального языка. В области же содержания трудно не усмотреть здесь новый диалог с Мессиааном, чьи опыты с птичьими темами вообще и птичьим пением в частности были прекрасно известны Булезу. В его композиционной технике все это время влияние Мессиаана прослеживается самым непосредственным образом. На этом фоне закономерным выглядит обращение Булеза к глубоко мифологизированной теме птиц, которые здесь явно имеют смысл птиц-душ (в некоторых мифах птица — душа в раю или средство перенесения души в рай). Ключевые слова стихотворения Каммингса: «птицы» (1 раздел), «сейчас» (время-вечность) — 2 раздел, «душа» (3 раздел) разоблачают в Булезе то, что он, кажется, тщательнее всего скрывает — его духовную тонкость и ранимость, его почти религиозную экзальтированность, парадоксальную любовь-неприязнь к своему духовному отцу — О. Мессиаану. И могло ли быть иначе с тем, кто закончил иезуитский колледж?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Boulez P.* Leçons de musique: deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995). — Paris: Bourgois, 2005. — 758 p.
2. *Boulez P.* Orientations. — London: Faber and Faber, 1986. — 541 p.
3. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez. — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — XXII, 244 p.
4. *Griffiths P.* Modern Music and After. — Oxford: Oxford University Press, 1995. — XV, 373 p.
5. *Heikinheimo S.* The electronic music of Karlheinz Stockhausen. — Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1972. — 228 p.
6. *Koblyakov L.* Pierre Boulez. A World of Harmony. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990. — VIII, 232 p.
7. *Nattiez J.J.* On reading Boulez // *Boulez P.* Orientations. — London: Faber and Faber, 1986.
8. *Peysers J.* Boulez. — New York: Schirmer Books, 1976. — 303 p.
9. Каммингс Э.Э. — Баллада об интеллектуале (Стихи. Перевод с английского Андрея Сергеева) // Иностранная литература. — 1994. — № 11. — С. 106–108.

